

INTERNATIONALE KATHOLISCHE ZEITSCHRIFT COMMUNIO

PROCESSED

OCT 21 2008

GTU LIBRARY

Schönheit

.....

Hans Maier Editorial

Sandra Kluwe «Schönheit». Stationen der Ideengeschichte
von Platon bis Houellebecq

Saskia Wendel Die Fetischisierung des «schönen» Körpers

Peter Henrici Das Schöne als Ereignis und Geschenk

Friedhelm Hofmann Welche Kunst verträgt der Kirchenraum?

Michael Gassmann Die Schönheit der Liturgie. Eine Verteidigung

Hans Maier Der Gekreuzigte als Paradox theologischer
Ästhetik

Wieland Schmied Anmerkungen zu Schönheit und Hässlichkeit

Rainer Marten Schatten der Erde – Schatten des Lebens

Perspektiven

.....

Peter Lüning Der dreifaltige Gott, der eine Christus
und die Gestalt der Kirche

Jan-Heiner Tück Kommen wir wieder? Was den Auferstehungs-
glauben von der Reinkarnation unterscheidet

INTERNATIONALE KATHOLISCHE ZEITSCHRIFT »COMMUNIO«

Gegründet 1972 von

JOSEPH RATZINGER · HANS URS VON BALTHASAR
ALBERT GÖRRES · FRANZ GREINER · KARL LEHMANN
HANS MAIER · OTTO B. ROEGELE

Herausgegeben von

RÉMI BRAGUE · HORST BÜRKLE · HANNA-BARBARA GERL-FALKOVITZ
PETER HENRICI SJ · WALTER KASPER · HELMUTH KIESEL
KARL LEHMANN · NIKOLAUS LOBKOWICZ · HANS MAIER
HERBERT SCHLÖGEL OP · CHRISTOPH SCHÖNBORN OP
THOMAS SÖDING

Redaktionsbeirat

MICHAEL FIGURA · ERICH KOCK
ANTON SCHMID · HOLGER ZABOROWSKI

Schriftleitung

JAN-HEINER TÜCK

Schönheit

HANS MAIER	311	Editorial
SANDRA KLUWE	314	«Schönheit». Stationen der Ideengeschichte von Platon bis Houellebecq
SASKIA WENDEL	335	Die Fetischisierung des «schönen» Körpers. Kritische Bemerkungen zu gegenwärtigen Körperpraxen
PETER HENRICI	346	Das Schöne als Ereignis und Geschenk. Eine philosophische Meditation
FRIEDHELM HOFMANN	355	Welche Kunst verträgt der Kirchenraum?
MICHAEL GASSMANN	368	Die Schönheit der Liturgie. Eine Verteidigung
HANS MAIER	372	Der Gekreuzigte als Paradox theologischer Ästhetik
WIELAND SCHMIED	379	Anmerkungen zu Schönheit und Hässlichkeit
RAINER MARTEN	385	Schatten der Erde – Schatten des Lebens

perspektiven

PETER LÜNING	397	Der dreifaltige Gott, der eine Christus und die Gestalt der Kirche. Ist die Trinitätslehre oder die Christologie das normative Kriterium für eine konkrete Bestimmung von Kirche?
JAN-HEINER TÜCK	411	Kommen wir wieder? Was den Auferstehungs- glauben von der Reinkarnation unterscheidet

EDITORIAL

Das Christentum ist schön. Bis heute lösen seine Feste und Feiern, seine Dichtungen, Gesänge, Bilder, seine Gottesdienste und liturgischen Handlungen ein Wohlgefallen aus, das sich Gläubigen wie Nichtgläubigen mitteilt. Jahrhundertelang war die Kirche als «Mutter der Bilder» (Emil Wachter) ein Hauptquell geistiger Anregung und künstlerischen Schaffens. Ein Zusammenspiel aller Handwerke und Kunstfertigkeiten machte das Wort der Offenbarung sinnlich greifbar – nicht nur für Auge und Ohr, sondern für alle Sinne: Man denke an die Handauflegung, die Waschung, den Kuss, an den Duft von Öl und Weihrauch, den Geschmack von Brot, Wein und Salz. Die Gegenwart der Künste reichte vom Alltäglichen bis zum Außerordentlichen, vom Gottesdienst und Schmuck in bescheidenen Dorfkirchen bis zu den Programmen mittelalterlicher Kathedralen, den Deckenfresken des Barock, den erzählenden Bildern der Nazarener im 19. Jahrhundert – wie denn auch in dieser Zeit Musik und Dichtung alle Register des Triumphs, der frommen Innigkeit, der rhetorischen Aufforderung und des evangelisierenden Nachdrucks (John Milton, Johann Sebastian Bach, Friedrich Gottlieb Klopstock!) ziehen.

Das «Bündnis der Kirche mit den Künsten» ist oft beschworen worden – am sehnlichsten in der Romantik. So hat Chateaubriand in seinem «Génie du christianisme» (1802) der *Dogmatik* des Christentums seine *Poetik* gegenübergestellt. Alex Stock hat dieses Experiment in seiner «Poetischen Dogmatik» (vier Bände, 1995–2001) für unsere Zeit wiederholt – mit breiter Referenz zur zeitgenössischen Kunst, Liturgik, Ästhetik.

Wie entsteht solche Schönheit? Wie wird sie weitergegeben, wie erneuert sie sich? Wann und wodurch verfällt sie? Wie äußert sie sich in den einzelnen Künsten? Welche Brechungen erfährt sie im Leben der christlichen Kirchen: bei Altorientalen und Orthodoxen, bei Katholiken und Protestanten? Das sind Fragen, auf die es noch kaum (zureichende) Antworten gibt. Zur genaueren Klärung bedürfte er zweier Dinge: einer im Vergleichen erfahrenen und geübten *Phänomenologie der christlichen Kirchen* – und einer die gottesdienstlichen Formen des Christentums synoptisch betrachtenden *Liturgica historica*. Beides fehlt bis zur Stunde, obwohl es gewichtige Vorarbeiten gibt – ich nenne stellvertretend die Namen Edmund Bishop, Anton Baumstark, Johann Andreas Jungmann, Christine Mohrmann, Romano Guardini, John Hennig, Joseph Ratzinger, Hans Belting.

Der bedeutendste zeitgenössische Entwurf einer theologischen Ästhetik freilich, Hans Urs von Balthasars «Herrlichkeit» (sieben Bände, 1961–1969), hat bisher kaum Eingang in den «normalen» Wissenschaftsbetrieb (auch in den theologischen!) gefunden und liegt bis zur Stunde als erratischer Block am Weg der Forschung.

Das vorliegende Heft versucht in Geist und Gestalt des Schönen einzuführen, indem es zunächst die Ideengeschichte der Schönheit vom Altertum bis in die Postmoderne verfolgt (*Sandra Kluwe*) und zugleich die zeitgenössische «Fetischisierung» des Körpers, das «zum Objekt und zur Ware gewordene Selbst», kritisch diskutiert (*Saskia Wendel*). *Peter Henrici* meditiert über das Schöne als Ereignis und Geschenk und wagt sich an die Thematik der «Schönheit Gottes», *Michael Gassmann* verteidigt die Schönheit der irdischen als Abbild der himmlischen Liturgie. *Hans Maier* erinnert an den Gekreuzigten als Paradox theologischer Ästhetik. Bischof *Friedhelm Hofmann* fragt nach der Funktion von Bildwerken im Kirchenraum: Gibt es auch Kunst, die den Gläubigen nicht zugemutet werden kann? *Wieland Schmied* setzt sich mit Umberto Ecos Büchern über Schönheit und Hässlichkeit auseinander. Und *Rainer Marten* denkt nach über das Wagnis der Poesie im Schatten der Erde und des Todes.

Es ist nicht das erste Mal, dass in COMMUNIO Fragen der philosophischen und theologischen Ästhetik zu Wort kommen. Im Heft «Die Freude» (Juli–August 2004) steht eine Mahnung Hans Urs von Balthasars (aus einem Aufsatz «Die Freude und das Kreuz» in *Concilium* 1968) am Anfang: die Mahnung, über der «freudigen Botschaft», dem Eu-angelion, die «schmerzliche Spitze» des Kreuzes nicht zu vergessen. Das gilt auch für die theologische Betrachtung der Schönheit. Die Spitze des Kreuzes, so Balthasar, darf dem Christentum nicht abgebrochen werden, der Ernst des Leides nicht verdrängt werden (wie im Buddhismus oder der Stoa). Kann also im Christentum im Ernst von Freude – auch von Freude an der Schönheit – die Rede sein? Balthasars sorgfältig unterscheidende und klärende Antwort lautet: «Es ist jedenfalls eine Freude, die sich in weltlichen Gütern nirgendwo genießend niederlassen kann, sondern auch im echten Genuss die Liebe Christi, wie sie sich in der Kirche äußert, vor Augen behält ... Weder kann es sich um eine bloße Abwechslung von Freude und Leid (je nach den Zeiten des Kirchenjahres zum Beispiel) handeln, da dies alles von einem einzigen eschatologischen Standort her beurteilt und geregelt wird, noch darf eine einfache Relativierung des Kreuzes (für den nachfolgenden Christen) durch die Osterfreude in Frage kommen (weil diese Nachfolge bis in die dunkle Nacht des Geistes hineingehen kann ...), noch kann der entscheidende Standort der Kirche einfach als der «nachösterliche» bezeichnet und die Gestimmtheit der Christen undialektisch von dorthier bestimmt werden. Vielmehr bleibt die kirchliche Existenz im unauflösbaren Mysterium

des «Zwischen den Zeiten». Ja tiefer: ihr Verständnis des Verhältnisses zwischen Kreuz und Freude steht im Raum des Kreuzesmysteriums Jesu selber, der nur kraft seiner sohnlichen Unmittelbarkeit zum göttlichen Vater die volle Verlassenheit vom Vater bis zum Grund ausleiden kann (a.a.O. 315).

Diese Gedanken bestimmen auch die Haltung des Christen zum Thema «Schönheit». Er steht bewundernd vor den Zeugnissen der Vergangenheit, er ist den «schönen Künsten» der Überlieferung so nahe wie kein anderer – aber er weiß auch, dass die Freude an der Schönheit nicht ohne die «Verstörung» durch das Kreuzesmysterium zu gewinnen ist. Von daher ist er offen für neue Gestaltungen der Spannung von Kreuz und Freude – und findet einen Zugang auch zu den «nicht mehr schönen Künsten» unserer Gegenwart.

Hans Maier

SANDRA KLUWE · HEIDELBERG

«SCHÖNHEIT»

Stationen der Ideengeschichte von Platon bis Houellebecq

Schönheit ist sinnlich wahrnehmbare Vollkommenheit. Schön ist, was als Leuchtendes in die Augen blitzt, den Blick gefangen hält und sich dem Betrachter geneigt macht. In diesem Sinn sagt das Volkslied: «Und das hat deine Schönheit gemacht, die hat mich zum Lieben gebracht mit großem Verlangen.» Schön ist vor allem auch, was den Sexus reizt, und deshalb ist Schönheit in einer männlich dominierten Gesellschaft ein Attribut des «schönen Geschlechts», freilich eines, das zu dessen Verdinglichung beiträgt. Dies macht auf die andere Seite der Schönheit aufmerksam: Sie ist zentrales Element eines Herrschaftsdiskurses, mittels dessen alles «Andere», also das Hässliche, Alte, Hexenhaft-Dunkle diskriminiert wird. Die Soziologin Nina Degele kam sogar zu dem Befund, dass auch die «wissenschaftliche Erforschung von Schönheit [...] von Anfang an zutiefst rassistisch und sexistisch» war.¹ Im Folgenden gilt es, die wichtigsten ideengeschichtlichen Stationen aus theologischer, philosophischer, literaturgeschichtlicher, soziologischer und psychologischer Sicht zu referieren.

Etymologisch ist zu erwähnen, dass Jacob Grimm einen Zusammenhang des Wortes «schön» mit dem Lexem «scheinen» vermutete.² In jüngerer Zeit ist «schauen» als Etymon in der Diskussion (auch Kluge, 740 vermerkt: «Verbaladjektiv zu *schauen*, also eigentlich «ansehnlich»)). Das Grimmsche Wörterbuch konstatiert bezüglich des etymologischen Zusammenhangs von «schauen» und «schön»: «besteht wirklich etymologischer zusammenhang mit schauen, so ist die ursprünglich indifferente bedeutung prägnant geworden, indem das wort bezogen wird auf das, was in die augen fällt, auf glanz, helligkeit, klarheit».³

Dies entspricht der theologischen Dimension des Wortes «Schönheit», das heißt der *theologia gloriae*, in der die «Herrlichkeit des Herrn» als *splendor Dei*, als Glanz oder Schein der Herrlichkeit Gottes ästhetisiert wird: Die

SANDRA KLUWE, geb. 1975 in Stuttgart; 1994-99 Studium der Germanistik, Philosophie und Romanistik in Heidelberg. 2002 Promotion über R.M. Rilke. Seit 2007 Wiss. Angestellte am Germanistischen Seminar Heidelberg, außerdem Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes.

Schönheit, also der Glanz Gottes begegnet in der hebräischen Fassung des Alten Testaments als *kabôd Jahwe*, in der Septuaginta als *doxa theou*, in der Vulgata als *gloria Dei*, in der Luther-Übersetzung als «Herrlichkeit des Herrn». Heißt es in Psalm 104,1: «LOBE den HERRN meine Seele / HERR mein Gott / du bist seer herrlich / Du bist schön vnd prechtig geschmückt», so ist an den etymologischen Zusammenhang zwischen «Herrlichkeit» und «Glanz» zu erinnern: «Herrlichkeit, etymologisch abgeleitet von mhd. ‹herlich› (her) mit der Bedeutung ‹hervorragend, vornehm, glänzend, vortrefflich›», «gehört theologisch zum Grundbestand biblischer Offenbarungs- und Erscheinungssprache».⁴ Dies gilt sowohl für das Alte als auch für das Neue Testament: Nach Lk 2,9-14 leuchtet die *δοξα κυριου* in der Nacht auf, so dass Himmel und Erde in eine neue Balance kommen, die auch die Menschen in ein rechtes Verhältnis zueinander bringt. Nach 2 Kor 4,6 strahlt den Glaubenden die *σωμα* Gottes im Antlitz Christi auf wie das Licht aus der chaotischen Nacht des Schöpfungsbeginns. Der auferstandene Christus schließlich hat einen «glanzdurchwirkten Leib» (*σωμα της δοξης*, Phil 3,21).⁵

Die Welt in ihrer Schönheit ist *imago Dei*, desgleichen der schöne Mensch, wie er im Hohelied Salomons besungen wird: «Sjhe / meine Freundin / du bist schöne / schöne bistu / Deine augen sind wie Tauben augen. Sihe mein Freund / du bist schön vnd lieblich» (Hhld 1,15-16).

Wenn die katholische Exegese die *Immaculata* als *adimpletio* der *figura* des Hohenliedes («kein flecken an dir») auslegt und aus dem Hohenlied Topoi der Mariologie wie den *fons signatus* und den *hortus conclusus* ableitet («Du bist ein verschlossen Garten / Ein verschlossen Quelle / ein versiegelter Born»), so sublimiert sie die sinnenfrohe Bildlichkeit des Hohenliedes zu geistiger Idealität. Sie erinnert hierin an das platonische Schönheitskonzept, wiewohl von einem direkten Einfluss keine Rede sein kann. Indem jedoch die Septuaginta hebräisch *jafae* und *tôb* mit *καλος* übersetzt, «dringt auch griechisches Schönheitsdenken in die alttestamentlichen Schriften ein».⁶ Pythagoreisches Gedankengut wird offensichtlich in Weish 11,20 aufgenommen.⁷

Die ontotheologische Auffassung des Schönen, wonach der Glanz Gottes eine Offenbarung seiner Herrlichkeit ist, hat ihr ontologisches Pendant in der Philosophie Platons (427 v. Chr.–347 v. Chr.), die durch Plotin, den deutschen Idealismus und Heidegger fortgeführt wird. Hier begegnet das Schöne als das Erscheinen der realen Idee; es hat – über die subjektive Wahrnehmung hinaus – ein *fundamentum in re*. Eine innere Schau der Seele, die Platon *ἁναμνησις* nennt, macht das Schöne an sich erlebbar.

Die platonische Koinonie des Wahren, Guten und Schönen lässt sich alltagssprachlich formulieren: «Das Ideal der Vollkommenheit setzt sich aus der Trias des Wahren, Schönen, Guten zusammen und enthält die Hoff-

nung, dass Schönheit gut ist und glücklich macht». ⁸ Auf ideale Weise schön ist Seiendes für Platon allerdings nur, sofern es an der Idee des Guten, die in einem metaphysischen, nicht in einem logischen Sinne wahr ist, teil hat (μεθεξις): «Wenn also Eros des Schönen bedürftig ist und das Gute schön ist, so wäre er ja auch des Guten bedürftig?», lautet die Leitfrage im Dialog «Symposion». Die Teilhabe am idealisch Schönen, das als Göttliches zugleich gut und wahr ist, lässt das empirische Schöne entstehen. Die Hinwendung zum Schönen geht also auf ideale Güte und ideale Wahrheit aus, zugleich aber ist das unteilbar Eine der Idee, d.h. des Göttlichen (ατομον ειδος)/ολον/εν) mitteilbar nur über das realexistierende, sinnlich erfahrbare Schöne.

Im «Symposion» heißt es weiter: «Denn die Weisheit gehört zu dem Schönsten, und Eros ist Liebe zu dem Schönen; so daß Eros notwendig weisheitsliebend [φιλοσοφον] ist und also, als philosophisch, zwischen dem Weisen und Unverständigen mitten inne ist».

Hier wird deutlich, dass die ideale «Wahrheit», zu der Eros hinführt, eine metaphysische ist. Die Liebe zum Schönen, Guten und Wahren ist daher als Streben nach Unsterblichkeit aufzufassen. So hat auch die Wahrheit der jeweiligen Dinge – nicht anders als ihre Schönheit, nicht anders als ihre Gutheit – ihren Letztgrund in der *idealen* Verfasstheit derselben.

In Platons Spätdialog «Philebos» wird die so bestimmte Schöngutheit («Kalokagathie») mit dem «rechten Maß» in Verbindung gebracht: Im Schönen tritt die *Idee* der Symmetrie (συμμετρία), des im Wortverstande rechten, d.h. guten Maßes in die Erscheinung und wird so wahrnehmbar: Die absolute Wahrheit der Idee des Guten, die sich jedem Begreifen entzieht, die für den Logos unsichtbar ist, kann erfahrbar werden in der schönen Gestalt. Hier schließen moderne Ansätze der Gestaltpsychologie an.

Ähnlich wie im Alten und Neuen Testament gilt Schönheit auch in der Ontotheologie des Mittelalters als Zeichen Gottes. Für *Augustinus* (354–430) macht nicht der Mensch durch sein Wohlgefallen die Dinge schön, sondern sie gefallen, weil sie schön *sind*.⁹

Thomas von Aquin (1225–1274) setzt «claritas», d.h. «perspicuitas», d.h. Transparenz und «quidditas» gleich, und er rechnet die solchermaßen wesens-transparente Klarheit zu den drei Attributen des Schönen.¹⁰ «Von Pseudodionysius übernimmt Thomas den Aspekt der Proportion (Harmonie)¹¹ und der Leuchtendheit (*claritas*), im Kontext der Trinitätslehre ergänzt durch Vollkommenheit (*perfectio, integritas*)». ¹² Der Aquinate lehrt: *pulchra sunt, quae visa placent*. Das bedeutet für Thomas «keine reine Subjektivierung», «sondern Freude an aufleuchtender Stimmigkeit zwischen «Gegenstand» und «Wahrnehmung»». ¹³

Indes wirft eine Theologie der «Herrlichkeit» im Sinne von «Leuchtendheit» auch die nihilistische Bedeutung des Wortes «Schein» auf, wie Hans

Urs von Balthasar pointiert hat: «[Wer] weiß, ob Scheinen Gottes oder Scheinbarkeit des Nichts» ist? (III/1, 39). Im eschatologischen Sinne jedoch treten «Schönheit/Herrlichkeit» und «Wahrheit» derart in ein Beziehungsverhältnis zueinander, dass nicht nur die Wahrheit, sondern auch der Schein letztgültig gerettet wird.¹⁴

Eine betont ästhetische, die sinnliche Wahrnehmung ansprechende Wahrheitstheologie vertraten die Lichtmetaphysiker.¹⁵ Wie bereits im Zusammenhang der *theologia gloriae* erwähnt, ist Licht die Metapher des Göttlichen – nicht nur im Christentum. Schon in den Psalmen heißt es: «Denn bei dir ist die Quelle des Lebens, und in deinem Lichte sehen wir das Licht» (Ps 36,10). Auch das «Wesen der Weisheit» wird als Licht, als Sonne apostrophiert, womit die geistig-seelische Durchdringungskraft des «splendor veritatis» bedeutet werden soll (Weish 7,22–8,1). Im Johannes-Evangelium steht das Licht für den Messias; Jesus nennt sich «das Licht der Welt» (Joh 8,12, vgl. Joh 12,46 und Joh 12,36). In der Offenbarung schließlich ist es das Neue Jerusalem, das mit den Attributen des Lichts und der Transparenz versehen wird: «Und er führte mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem herniederkommen aus dem Himmel von Gott, die hatte die Herrlichkeit Gottes; ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem Jaspis, klar wie Kristall» (Offb 21,10–11).

Eine regelrechte Lichtmetaphysik erwuchs allerdings erst auf dem Hintergrund der *neuplatonischen* Emanationslehre. Bei Plotin (203–269) figuriert das Licht als das höchste Sein, das sich bis in die Materie verströmt und sich offenbart in einer mythisch-intuitiven Erkenntnis, die freilich sprachlich vermittelt bleibt.¹⁶ Diese Vermittlung ist insofern keine Wahrheits-Verstellung, als das Licht selbst intelligibel ist. Das sinnenfällige Licht ist somit Analogon des intelligiblen Lichts, der Erleuchtung oder der Evidenz, und dies nach einem Prinzip, dessen Wahrheit ursprünglich gesichert ist: «Licht ist licht, weil es einig in sich selbst ist», weil die ontologische Differenz von Sein und Seiendem aufgehoben ist im sich selbst «durchlichtenden Licht», denn: «Im Sehen des Sehens sucht der Geist sein eigenes Licht, das nicht an Anderem ist, sondern in sich selbst leuchtet».¹⁷ Das Paradigma dieser «vor-reflexiven Helle»¹⁸ ist die Sonne, deren ursprüngliches Licht immer «bei sich» ist und sich nicht mindert, «auch wenn es sich des Lichtes entäußert».¹⁹

Mit ihrer These, dass sinnenfällig Erscheinendes auf Intelligibles nur symbolisch, nicht begrifflich übertragen werden kann, bietet die Lichtmetaphysik geradezu ideale Voraussetzungen für eine ästhetische Vermittlung. So kann etwa das architektonische Konzept der gotischen Kathedrale als direkte Umsetzung der Licht-Theologie des syrischen Mystikers Pseudo-Dionysos Areopagita gelten.

Der *Petrarcismus* greift die mittelalterliche Lichtmetaphysik insoweit auf, als das Idealbild weiblicher Schönheit hier stets mit dem Alabasterteint der leuchtend weißen *Immaculata* porträtiert wird.

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1617–1679), führender Geist der sogenannten zweiten schlesischen Dichterschule und nach Gryphius der bedeutendste deutschsprachige Barocklyriker, verbindet in seinem Sonett «Vergänglichkeit der Schönheit» traditionelle Schönheits-Metaphorik mit den *vanitas*-Bildern des Barock:

Es wird der bleiche Tod mit seiner kalten Hand
 Dir endlich mit der Zeit um deine Brüste streichen,
 Der liebliche Korall der Lippen wird verbleichen;
 Der Schultern warmer Schnee wird werden kalter Sand,

[...]

Dies und noch mehr als dies muß endlich untergehen,
 Dein Herze kann allein zu aller Zeit bestehen,
 Dieweil es die Natur aus Diamant gemacht.

Bei näherer Betrachtung des Gedichts zeigt sich, dass der vordergründige Gegensatz zwischen Schönheit und Vergänglichkeit, der durch das Metrum des Alexandriners und die antithetische Grundstruktur des Sonetts auch formal profiliert wird, keiner ist. Bereits die Poetisierung der weiblichen Schönheit basiert auf Verdinglichung und Morbidisierung: Der Korallen-Schnee des schönen Leibs ist Metapher für eine lebende Leiche, die, Schneewittchen gleich, nicht erst im Tode durch ihren rotweißen Teint, jener Mischung aus Milch und Blut, entzückt. Offen bleibt, ob die Schlussmetapher des Gedichts geistlich zu verstehen ist, indem der Diamant auf die Unvergänglichkeit der Seele verweist, oder aber weltlich, mit Blick auf die Hartherzigkeit der Dame.

Die Verbindung von Schönheit und Vergänglichkeit ist ein seit der Antike geläufiges Motiv: Adonis, der *puer aeternus*, muss ebenso wie andere Schönheits-Personifikationen der Antike eines frühen Todes sterben.²⁰ Auch bei Hoffmannswaldau geht es hierbei weniger um die Antithetik von «Memento mori» und «Carpe diem»,²¹ sondern um die Faszination an «der Schönheit des unversehrten, begehrenswerten Menschen»,²² deren illusorischer Charakter freilich die Funktion eines narzisstischen Surrogats, einer «orthopädischen Ganzheit» hat.²³

Die ontologische Schönheits-Idee Platons und der Platonisten und das ontotheologische Modell der *theologia gloriae* werden im Empirismus und Sensualismus des 18. Jahrhunderts psychologisch kontrastiert. Francis Hutcheson (1694–1729) führt das ästhetische wie moralische Gefühl auf

einen natürlichen inneren Sinn zurück (‘moral sense’, ‘sense of beauty’), den er gleichermaßen gegen den bloßen Verstand und gegen die bloße Sinnesempfindung abgrenzt. Auch für *Edmund Burke* (1729–1797) und *David Hume* (1711–1776) ist das Schöne das sinnliche Angenehme: «Daß man im Schönen nichts als den Gegenstand der Sinne liebt, dies macht Burke diskurswürdig». ²⁴

Mit *Alexander Gottlieb Baumgarten* (1714–1762) tritt eine erkenntnistheoretische Wende in der Betrachtung des Schönen ein: Das Schöne wird Gegenstand einer Theorie des sinnlichen Erkennens, der Ästhetik. Baumgartens «Aesthetica» (1750/1758), die sich als eine «ausgeführte ars pulchre cognitandi» versteht, ²⁵ bezeichnet das Gedicht als eine «vollkommene sensitive Rede». ²⁶ Der Gedanke des Schulmetaphysikers *Christian Wolff* (1679–1754), dass Schönheit und Vollkommenheit anschaulich zusammengehörten, wird dabei von Baumgarten aufgegriffen. Auch sonst verbleibt Baumgarten im Rahmen der Leibniz-Wolffschen Metaphysik und nennt seine Ästhetik folgerichtig eine «Metaphysik des Schönen».

Dieser metaphysischen Dimension der Ästhetik wird durch die Transzendentalphilosophie *Immanuel Kants* (1724–1804) der Boden entzogen: Das Schöne gilt Kant nunmehr als eine Konstruktion des Geschmacks, die er in der «Kritik der Urteilskraft» (1790) analysiert.

Auf dieser Basis eruiert Kant vier Momente des Schönen: erstens das interesselose Wohlgefallen, zweitens das allgemeine Wohlgefallen, drittens die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, wie sie in der «freien Schönheit (pulchritudo vaga)» des Ornaments zum Ausdruck kommt, viertens das Symbol des Sittlich-Guten. Zu Letzterem ist zu bemerken, dass Kant den platonischen Begriff der «μεθεξίς» darstellungstheoretisch mit «Symbol» übersetzt: Das empirisch Schöne *ist* nicht das Sittliche, aber es symbolisiert es und macht es so mitteilbar. Die Verbindung zwischen dem Schönen und Guten als solche bleibt zwar erhalten, allerdings wird sie nicht metaphysisch, sondern mit der Inter-Subjektivität des Geschmacksurteils begründet. Die Relation zum Wahren aber fällt weg, sofern das metaphysisch Wahre in der «Kritik der Urteilskraft» kein Bezugspunkt ist, das epistemisch Wahre hingegen ausgegrenzt wird, weil es in den Bereich der theoretischen Philosophie («Kritik der reinen Vernunft»), nicht der Schönheitslehre gehört. Als «maßgeblicher Anreger für die Begründung einer Ästhetik der Autonomie des Schönen, die in anderer Weise von Karl Philipp Moritz, Schiller und Goethe entwickelt wird und in Schelling, Hölderlin und Hegel ihre Höhepunkte findet», ²⁷ wirkt Kant mit dieser Abkoppelung des Schönen vom Wahren bis hinein in den Ästhetizismus.

Friedrich Schiller (1759–1805), der in seinem literarischen Werk die Korrelation des Schönheits- und des Vergänglichkeits-Motivs fortführt («Nänie»: «Auch das Schöne muß sterben») und in dem Typus der «schönen Seele» die

Korrelation des Schönen mit dem sittlich Guten figuriert, glaubt 1792, den «objectiven Begriff des Schönen» gefunden zu haben. Im Gespräch «Kallias oder über die Schönheit» reflektiert er ihn als Freiheit in der Erscheinung. Der Gedanke, dass die «Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit» eröffnet werden sollte, wird auch in den «Briefen über die ästhetische Erziehung» formuliert.

Das eigentliche Manifest der neuen Schönheits-Philosophie ist aber das «Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus» aus dem Jahre 1796/97. Hier heißt es: «Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischen Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind – Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsere Buchstabenphilosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. Man kann in nichts geistreich seyn [,] selbst über Geschichte kann man nicht geistreich rasonnieren – ohne ästhetischen Sinn.»

Die exponierte Stellung der «Idee der Schönheit» legitimiert die Einschätzung Otto Pöggelers, das Systemprogramm dokumentiere die Ausbildung eines «ästhetischen Idealismus» – der mit dem platonischen, dem – entgegen der Deutung Ficinos und anderer Neuplatoniker – das *αγαθον* das Höchste war, keinesfalls kongruiert.²⁸

Die Zielvorstellung einer Versöhnung von Sinnlichkeit und Geist durch die schöne Kunst war nun bei keinem der drei Autorschafts-Kandidaten des «Systemprogramms», Hegel, Schelling und Hölderlin, so ausgeprägt wie bei Letzterem.

In der Vorrede zur vorletzten Fassung des 1798 publizierten Romans «Hyperion» von *Friedrich Hölderlin* (1770–1843) heißt es: «Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Sein, im einzigen Sinne des Worts, wir strebten gar nicht, die Natur mit uns zu vereinigen, wir dächten und wir handelten nicht, es wäre überhaupt gar nichts, (für uns) wir wären selbst nichts, (für uns) wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Sein, im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit [...]. Ich glaube, wir werden am Ende alle sagen: heiliger Plato, vergib! man hat schwer an dir gesündigt.»

In der sogenannten Athener Rede des Romans folgt auf den prometheischen Satz «Der Mensch ist aber ein Gott, sobald er Mensch ist» die These: «Und ist er ein Gott, so ist er schön». Ferner heißt es: «Das erste Kind der menschlichen, der göttlichen Schönheit ist die Kunst. In ihr verjüngt und wiederholt der göttliche Mensch sich selbst. Er will sich selber fühlen, darum stellt er seine Schönheit gegenüber sich. So gab der Mensch sich seine Götter. Denn im Anfang war der Mensch und seine Götter Eins, da, sich

selber unbekannt, die ewige Schönheit war. – Ich spreche Mysterien, aber sie sind [...]. Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist Liebe zur Schönheit.»

Bei den Athenern seien Religion und Kunst «Kinder ewiger Schönheit» gewesen, aus solcher «Geistesschönheit» sei denn auch «der nötige Sinn für Freiheit» entstanden. Der Schlusssatz der Athener Rede lautet: «Es wird nur Eine Schönheit sein; und Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit».

Für Hölderlin ist die Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft qua Schönheit nicht bloß ein «schöner Schein» wie für Schiller, vielmehr «Sein, im einzigen Sinne des Wortes» und empirisch «vorhanden»: In der gelungenen Vermittlung von Subjekt und Objekt sind Schönheit und Sein in seinen Augen identisch und als solche absolut.

In seinem «System des transzendentalen Idealismus» (1800) unterscheidet *Friedrich Schelling* (1775–1854) zwischen bewusstloser und bewusster Tätigkeit im Sinne der dritten Kantischen Antinomie von Natur und Freiheit; das Schöne vermittelt zwischen beiden Sphären, indem es Anteil an beiden hat. Im transzendentalen Denken der Schellingschen Identitätsphilosophie folgt sonach die Struktur des Schönen der des Absoluten. Dem Urbild der Schönheit kommt daher für die Kunst eine gleiche Bedeutung zu wie der Wahrheit für die Philosophie – die Kantische Trennung beider Sphären ist somit aufgehoben.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) spielt das Naturschöne gegen das Kunstschöne aus, da er das Erstere als ein dem Geiste angehöriges Schönes, das Kunstschöne hingegen als «aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit» begreift.²⁹ Dieser Primat führt letztlich zum viel zitierten Hegelschen Diktum vom Ende der Kunst: «Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.» Folgerichtig transformiert Hegel die Philosophie des Schönen zu einer Wissenschaft vom Kunstwerk. In dieser expliziert er das Schöne zwar als das «sinnliche Scheinen der Idee» und greift somit implizit auf die platonische Tradition zurück, doch stellt er keinen expliziten Bezug zum Guten mehr her – wiewohl die Transparenz der Idee als Vorschein von Transzendenz verstanden werden darf. Die Wahrheitsfunktion wird dagegen restituiert – das Denken erkennt sich im Kunstwerk wie in einem Spiegel wieder –, wenn auch unter dem Vorbehalt des Scheins: Das Schöne *ist* nicht wahr, lässt aber das Wahre aufscheinen, weil es eine Erscheinungsform des Geistes ist.

In Hegels «Vorlesungen über die Ästhetik» wird die «Historizität des Schönen» ebenso wichtig genommen wie dessen Idealität.³⁰ Die Einsicht in die Subjektivität der Schönheitserfahrung führt so zur «Erweiterung des Begriffs, zu seiner Relativierung und Geschichtlichkeit».³¹

Eduard Mörikes (1804-1875) Gedicht «Auf eine Lampe» (1840) lässt sich ebenfalls als Reflexion auf die Geschichtlichkeit, gleichzeitig aber auf die Idealität des Schönen lesen:

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
 An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
 Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
 Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
 Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
 Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
 Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
 Des Ernstes doch ergossen um die reine Form –
 Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
 Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Dass die Schönheit des Gebrauchsgegenstands Lampe vergänglich ist, indiziert die adverbiale Fügung «noch unverrückt».³² Über die Frage, ob das Scheinen der Lampe, dem «Kunstgebild der echten Art», im Sinne von «lucet» oder «videtur» zu verstehen ist, also im Sinne der ontotheologischen *theologia gloriae* oder aber epistemisch, haben der Germanist Emil Staiger und der Philosoph Martin Heidegger brieflich disputiert.³³ Heidegger plädierte für «lucet»: Die Lampe symbolisiere das Kunstwerk an sich, das «Ideal». Das «in ihm selbst»-Scheinen des Schönen sei ein Scheinen ohne Selbstbewusstsein, also ohne Begriff, aber als Sichoffenbaren des Kunstwerks zu begreifen: «Das Kunstgebilde [...] ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewahrten Welt.» Staiger seinerseits kritisiert, in Heideggers «Epiphanie»-Deutung gehe die Einsicht in die Relativität des ästhetischen Scheins sowie in das Gemachtsein des Kunstthings verloren. Koneffke pointiert, der kunstgewerbliche Gegenstand einer Lampe habe nichts vom «absoluten Kunstwerk, zumal sich der einstige Gebrauchsgegenstand zum Hohelied auf die ästhetische Sphäre kaum eignen dürfte. Das wenig erhabene Ding enthüllt die Relativität des Schönen. Seine Seligkeit kann nichts anderes sein als die Mörike zum Vorwurf gemachte und unzureichend reflektierte – Erinnerungsseligkeit.»

Ähnlich subjektiv und melancholisch getönt begegnet das Schöne auch in der literarischen Romantik. Eine Ausnahme bildet *John Keats'* (1795-1821) «Ode auf eine griechische Vase» / «Ode on a Grecian Urn» (1820), deren letzte Strophe lautet:

O attische Form! Edle Gebärde! Mit einer Borte
 von marmornen Männern und Mädchen,
 Waldgezweig und niedergetretne Kraut

kunstvoll bearbeitet! Du stumme Form narrst
 uns gleich der Ewigkeit unseres Denkens!
 Kühles Hirtenlied! Wenn Alter das heutige
 Geschlecht dahinraffen wird, wirst du bestehn
 Inmitten andren Leides als des unsern, eine
 Freundin den Menschen, denen du verkündest:
 Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit, das ist alles,
 was ihr auf Erden wißt, was ihr zu wissen braucht.

Spätestens mit der schwarzen Romantik dominieren die «nicht mehr schönen Künste» und tritt der erstmals von *Friedrich Schlegel* (1772–1829) profilierte Doppelaspekt einer «Theorie des Häßlichen» bzw. einer «Theorie der Inkorrektheit» («Über das Studium der griechischen Poesie») in Erscheinung. War das Unternehmen einer «Ästhetik des Häßlichen» bislang als normative Werkästhetik (Goethe), als normative Wirkungsästhetik (Hegel) und als normative Idealästhetik (Christian Weisse) betrachtet worden, wobei das Hässliche angesichts der jeweiligen Norm des Realschönen, des Idealguten bzw. des Idealschönen positiv-dialektisch «aufzuheben» war, so hält der Hegel-Schüler *Karl Rosenkranz* (1853) das Andere des Schönen als solches fest – wenigstens dem Titel nach.

E. T. A. Hoffmann (1776–1822) porträtiert in seiner Novelle «Der Sandmann» (1816) einen narzisstisch gestörten jungen Mann, der sich in eine Kunstfigur verliebt, deren hölzerner Körper am Ende die Treppen heruntergeschleift wird. Die Schönheit *Olimpias*, so der Name der «göttlich» scheinenden Puppe, erweist sich somit als leblos, nichtig und hässlich.

Für Gerhard Plumpe und Niels Werber vollzieht sich mit dem Beginn der makroperiodischen Moderne, also in der Frühromantik, eine Umcodierung der Kunst vom Binärcode «schön/hässlich» auf die Leitdifferenz «interessant/langweilig»: «*Die Funktion der Kunst ist Unterhaltung, ihr Code ist <interessant> vs. <langweilig>*».³⁴ Das Schockante, Frappante und Pikante (Friedrich Schlegel) – und das heißt immer auch das potentiell Tödliche – tritt so an die Stelle des in sich ruhenden Schönen.

In seiner Sammlung «Sonette aus Venedig» (1825) schildert *August von Platen* (1796–1835) die Schönheit der Lagunenstadt als dem Untergang geweiht. In seinem «Tristan»-Gedicht aus demselben Jahr ist die entgrenzende Wirkung von Liebe und Tod eine durch Schönheit vermittelte:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
 Ist dem Tode schon anheimgegeben,
 Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
 Und doch wird er vor dem Tode beben,
 Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
 Denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,
 Zu genügen einem solchen Triebe:
 Wen der Pfeil des Schönen je getroffen,
 Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!

Ach, er möchte wie ein Quell versiechen,
 Jedem Hauch der Luft ein Gift entsaugen
 Und den Tod aus jeder Blume riechen:
 Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
 Ach, er möchte wie ein Quell versiechen!

Dass ideale Schönheit nur im Tod zu finden ist, dass ein konsequenter Schönheitskult, wie ihn der Ästhetizismus betreibt, also ein lebensfeindliches Prinzip darstellt, hat neben Thomas Mann auch der junge *Hugo von Hofmannsthal* (1874–1929) als Gefahr erkannt und in einem Prosagedicht aus dem Jahre 1892, das den Titel «Die Rose und der Schreibtisch» trägt, kritisch reflektiert. Der eigentliche Ursprung der Schönheitsdoktrin liegt aber in Frankreich.

Bereits 1834 brachte *Théophile Gautier* (1811–1872) im Vorwort zu seinem Roman «Mademoiselle de Maupin» eine energische Polemik gegen die Nützlichkeitsdoktrin vor: «Nur das ist wirklich schön, was zu nichts dient; alles was nützlich ist, ist häßlich, weil es der Ausdruck irgendeines Bedürfnisses ist. Der nützlichste Ort eines Hauses ist der Abort. Ich aber gehöre zu denjenigen, für die das Überflüssige notwendig ist. Meinem Nachttopf, so nützlich er mir ist, ziehe ich doch eine mit Drachen und Mandarinen über-säte chinesische Vase vor. Sie dient mir zu gar nichts».

Zwanzig Jahre später, 1856, verkündete Gautier in der Zeitschrift «L'Artiste» das Credo der neuen Kunstauffassung: «Wir glauben an die Autonomie der Kunst; die Kunst ist für uns nicht ein Mittel, sie ist der Zweck. Jeder Künstler, der sich ein anderes Ziel setzt als das Schöne, ist in unseren Augen kein Künstler».

Charles Baudelaire (1821–1867) nahm eine Umwertung ästhetisch-moralischer Werte vor, wenn er Satan als «den vollkommensten Typus männlicher Schönheit», ja als den «schönsten der Engel» bezeichnete.³⁵ In dem Gedicht «À une Passante» und dem Essay «Le peintre de la vie moderne» korrelierte er Schönheit mit Flüchtigkeit und Ewigkeit mit dem Wandel der Moden. In dem Sonett «La Beauté» aus den «Fleurs du Mal» (1857) figuriert die Schönheit als Rätsel aufgebende *femme fatale*:

Sterbliche, ich bin schön! ein Traum aus Stein;
 Mein Schoß, darin sie alle sich versehren,

Entzündet in den Dichtern ein Begehren,
Ewig und stumm wie unbelebtes Sein.

Bin rätselhafte Sphinx, im Äther wachend,
Wie Schwäne weiß, mein Herz wie Schnee so kalt;
Bewegung hasse ich, sie ändert die Gestalt,
Noch niemand sah mich weinend oder lachend.

Die Dichter vor der Größe der Gebärden,
Als hätte ich sie Statuen entliehn,
In ernstem Sinnen sich verzehren werden;

Ich habe, diese Freunde anzuziehen,
Spiegel, die alle Dinge schöner zeigen,
Die Augen, denen ewige Helle eigen!

In dem Essay «Die moderne Idee des Fortschritts in ihrer Anwendung auf die schönen Künste» (1855) schreibt Baudelaire: «Das Schöne ist immer bizarr.» *Arthur Rimbaud* (1854–1891) bekennt in seinem Prosapoem «Une saison en enfer» (1873): «Eines Abends nahm ich die Schönheit auf meinen Schoß. – Und ich fand sie bitter.»

Mit den «Fleurs du Mal» erschien ein Gedichtband, der es erlaubte, «das Hässliche und Widerwärtige nicht mehr nur in funktionalem Sinn (als Kontrastprinzip und Steigerungsmittel des Schönen) eingeschränkt positiv zu werten, sondern es als eigenwertiges Faszinosum anzuerkennen und zu genießen»^{35a}. In Baudelaires «Hymne à la Beauté» erscheint die Schönheit als eine Personifikation, deren «höllisch-göttlich[e]» Blicke dem Dichter als Rauschmittel dienen und ihn Unendlichkeit erfahren lassen. Die letzte Strophen des epochalen Gedichts «Une Charogne» / «Ein Aas» lautet:

Dann sage dem Gewürm, du Wunderbare!
Das dich verzehrt mit seinem Kuß,
Daß ich Gestalt und Göttlichkeit bewahre
Der so Geliebten, die verderben muß!

In Max Webers 1917 gehaltener Rede «Wissenschaft als Beruf» wird diese Autonomieerklärung des Hässlichen gegenüber der Koinonie des Wahren, Guten und Schönen als Epochenspezifikum erkannt: «Wenn irgend etwas, so wissen wir es heute wieder: daß etwas heilig sein kann nicht nur: obwohl es nicht schön ist, sondern: *weil* und *insofern* es nicht schön ist, – in dem 53. Kapitel des Jesaibuches und im 21. Psalm können Sie die Belege dafür finden, – und daß etwas schön sein kann nicht nur: obwohl, sondern: in dem, worin es nicht gut ist, das wissen wir seit Nietzsche wieder, und vor-

her finden Sie es gestaltet in den «fleurs du mal», wie Baudelaire seinen Gedichtband nannte, – und eine Alltagsweisheit ist es, daß etwas wahr sein kann, obwohl und indem es nicht schön und nicht heilig und nicht gut ist.»

Den größten Einfluss hatte der französische Ästhetizismus, vor allem in seiner symbolistischen Spielart, auf den jungen *Stefan George* (1868–1933), der Baudelaires «Fleurs du Mal» übersetzte und Mallarmé noch persönlich kennengelernt hatte. Seine ab 1892 publizierten «Blätter für die Kunst» leitete George folgendermaßen ein: «Der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend.

Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule [des Realismus und Naturalismus] die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang».

«Weltverbesserungen» und «allbeglückungsträume», so George, möchten zwar sehr schön sein, gehörten aber in ein anderes Gebiet als das der Dichtung.

Auf der Basis einer Autarkisierung der Wertsphären, einer Entkopplung der traditionellen Einheit des Wahren, Guten und Schönen, bilden die Vertreter des Ästhetizismus und der Décadence also eine Dogmatik des «l'art pour l'art» heraus, die das «Gott ist tot» Nietzsches in ein «Es lebe die Kunst» münden lässt.

Der Versuch, den Bereich des Ästhetischen abzuschotten gegen die Lebenskraft der Natur, prägt bereits das fünf Jahre zuvor erschienene Gedichtbuch «Algabal». In seinem Mittelpunkt steht die Gestalt des antiken Priesterkönigs Heliogabalus, der für George den Künstler par excellence verkörpert: In der artifiziellen Welt von Algabals Garten wird das organisch Gewachsene verdrängt vom künstlich Geschaffenen; zentrales Sinnbild ist die «schwarze Blume». Der Garten ist zum künstlichen Paradies geworden, zum «paradis artificiel», wie es bereits der französische Symbolismus entworfen hatte. Menschliches Schicksal wird hier reduziert auf seinen rein ästhetischen Wert.

Wenn um der zinnen kupferglühe hauben
Um alle giebel erst die sonne wallt
Und kühlung noch in höfen von basalt
Dann warten auf den kaiser seine tauben.

Er trägt ein kleid aus blauer Serer-seide
Mit sardern und safiren übersät
In silberhülsen säumend aufgenäht ·
Doch an den armen hat er kein geschmeide.

Er lächelte · sein weisser finger schenkte
 Die hirsekörner aus dem goldnen trog
 Als leis ein Lyder aus den säulen bog
 Und an des herren fuss die stirne senkte.

Die tauben flattern ängstig nach dem dache
 «Ich sterbe gern weil mein gebieter schrak»
 Ein breiter dolch ihm schon im busen stak
 Mit grünem flure spielt die rote lache.

Der kaiser wich mit höhnender gebärde ...
 Worauf er doch am selben tag befahl
 Dass in den abendlichen weinpokal
 Des knechtes name eingegraben werde.

Hier schreibt sich das Selbstopfer eines Sklaven, der sich ersticht, weil er die Fütterung von Algabals Tauben gestört hat, nicht etwa dem menschlichen Fühlen ein, sondern wird in einem metallenen Gegenstand verewigt. Ähnlich in den folgenden Versen: Das Blut eines Enthaupteten wird als bloßer Farbeffekt wahrgenommen, scheint überzufließen in die rote Schleppe des Herrschers:

Hernieder steig ich eine marmortreppe ·
 Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht ·
 Dort sickert meines teuren bruders blut ·
 Ich raffe leise nur die purpurschleppe.

Ähnlich menschenverachtend, ja satanisch gebärdete sich der englische Dandy und Décadent *Oscar Wilde* (1854–1900). In seinem «Bildnis des Dorian Gray» (1891) heißt es über den Protagonisten: «Er war wie eine der anmutigen Gestalten in einem Festzug oder einem Schauspiel, deren Freuden uns unendlich fern erscheinen, deren Leiden aber unsern Schönheitssinn erregen und deren Wunden wie rote Rosen sind.» Und an anderer Stelle: «Es gibt Augenblicke, in denen er das Böse nur als Mittel ansah, seine Vorstellungen vom Schönen zu verwirklichen.»

Ins Grotesk-Morbide, wenn auch nicht ins Satanische spielt auch *Thomas Manns* (1875–1955) Novelle «Tristan» hinüber, die im Jahre 1901 entstand und zwei Jahre später publiziert wurde.

Ort der Handlung ist das Lungensanatorium «Einfried», in das soeben eine neue Patientin eingeliefert wurde. Es handelt sich um die überaus zarte Gabriele Klöterjahn, deren makellose Schönheit eine in höchstem Maße gefährdete, genauer eine Schönheit zum Tode ist, was durch das beunruhigend deutlich hervortretende Äderchen ihrer Schläfe leitmotivisch bedeutet

wird. Die Beschreibung dieser jungen Frau versammelt sämtliche Topoi des *femme fragile*-Kults der Jahrhundertwende, etwa den kindhaften Körperbau, die kostbare Kleidung, den entrückten Blick. Der von diesem Frauentypus ausgestrahlte Reiz des Morbiden hat seinen Gegenpol in der prallen Vitalität von Gabrieles Gatten und Sohn, die als normal funktionierende Geschöpfe weder schön noch dem Tode geweiht sind, weswegen sie sich der Verachtung des Künstlers aussetzen, der in Thomas Manns Novelle durch den Schriftsteller Detlev Spinell repräsentiert wird.

Spinell, der den Namen eines Edelsteins trägt und sich in «Einfried» nur des «Stils» wegen aufhält, figuriert nicht nur als Verkörperung des Ästhetizismus, sondern zugleich als dessen Karikatur. Sein bartlos-unmännliches Gesicht mit vorgewölbtem Mund und kariösen Zähnen verleiht ihm das Aussehen eines «verwesten Säuglings». Das einzige jemals von Spinell geschriebene Buch, ein Roman, spielt «in mondänen Salons» «voller erlesener Gegenstände»: voll von «uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art», solchen Gegenständen also, die Spinell in «ästhetischen Zustand» verfallen lassen. Dem entspricht die präziöse Ausstattung des Buches, das mit Jugendstilornamenten versehen und «auf einer Art von Kaffee-Sieb-Papier» gedruckt ist, mit Buchstaben, von denen ein jeder aussieht «wie eine gotische Kathedrale.» Hinter dieser persiflierenden Beschreibung mag sich ein Seitenhieb auf Stefan George verbergen, dessen Lyriksammlung «Der Teppich des Lebens» 1899 in dreihundert auf handgeschöpftem Büttenpapier gedruckten Luxus-exemplaren erschienen war. Eines dieser Luxusexemplare hatte Thomas Mann bei Arthur Holitscher gesehen, der für die Figur des Schriftstellers Spinell Modell gestanden haben könnte.

Die Verbindung von Dekadenz-Kritik und Schönheits-Kult prägt auch das philosophische Werk *Friedrich Nietzsches* (1844–1900). Nietzsche kritisierte den Anthropomorphismus und die metaphysischen Implikationen traditioneller Schönheitstheorien, wenn er schreibt: «Im Schönen setzt sich der Mensch als Maß der Vollkommenheit; in ausgesuchten Fällen betet er sich darin an». «Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: das Urtheil «schön» ist seine *Gattungs-Eitelkeit*».

Als schön gilt Nietzsche, «was in den lebenssteigernden «Rausch» ver setzt»: «Schöne Kunst ist das Ja-Sagen zum Sinnlichen, der Wille zum Schein.»³⁶

Nah verwandt mit dieser vitalistischen Sichtweise ist *Charles Darwins* (1809–1882) evolutionpsychologische Konzeption des «sense of beauty» als eines Mittels der sexuellen Selektion.

Das schriftstellerische Werk *James Joyces* (1882–1941) greift den onto-theologischen Schönheits-Begriff der Tradition wieder auf, stellt ihn jedoch

unter säkularen Vorbehalt. Der Schlüsselbegriff von Joyces Ästhetik ist die «Epiphanie». In Joyces «Portrait of the Artist as a Young Man» wird eine Diskussion über Thomas von Aquin wie folgt wiedergegeben: «Unter einer Epiphanie verstand er eine jähe geistige Manifestation [«sudden spiritual manifestation»], entweder in der Vulgarität von Rede oder Geste, oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber. Er glaubte, daß es Aufgabe des Schriftstellers sei, diese Epiphanien mit äußerster Sorgfalt aufzuzeichnen, da sie selbst die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente [«the most delicate and evanescent of moments»] seien.»

Als Beispiel für Epiphaniefähigkeit führt Stephen die Uhr am Ballast Office an und erläutert, wie sie zu solcher Potenz gelangt: «Ich gehe ein ums andre Mal an ihr vorüber, spiele auf sie an, berufe mich auf sie, blicke flüchtig zu ihr hoch. Sie ist nur *ein* Artikel im Katalog des Dubliner Straßensmobiliars. Dann ganz auf einmal *sehe* ich sie, und plötzlich weiß ich, was sie ist: Epiphanie.»

Die flüchtigen Blicke auf die Uhr seien bloß das «Getaste eines geistiges Auges», «das seine Vision auf einen ganz bestimmten Brennpunkt einzustellen versucht. In dem Moment, in dem der Brennpunkt da ist, ist das Objekt epiphanisiert. Und genau in dieser Epiphanie finde ich die dritte, die oberste Qualität der Schönheit: «claritas».

Die Literatur der Avantgarde hat einen Schönheits-Begriff formuliert, der auf die veränderten Lebensbedingungen der Moderne eingeht. Berühmt wurde das Diktum des Futuristen *Filippo Tommaso Marinettis* (1876–1944), ein Rennwagen sei schöner als die Siegesgöttin von Samothrake. Die bellizistische Variante dieser Umwertung der Werte lautet wie folgt: «Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt.»

Den Dichter *Rainer Maria Rilke* (1875–1926) dürfte eine solche Ästhetisierung des Schrecklichen schwerlich schockiert haben. Nicht allein, dass dieser den Beginn des Ersten Weltkriegs in seinen «Fünf Gesängen» mythisierend gefeiert hatte – die Sentenz der Ersten Duineser Elegie weiß um die Ermöglichungsbedingungen des Schönen in schrecklich-moderner Zeit:

[...] Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, [...]

Der durch die Schärfe der Zeilengrenze zwischen den Versen in das «Nichts» zurückgenommene Elegien-Anfang wird seinem Anfangen-Können dadurch entfremdet, dass er nicht der Anfang seiner selbst, sondern «des Schrecklichen Anfang» ist. Nun ist der ästhetische Nihilismus dieser Verse kein ausschließlich modernes Phänomen: Vielmehr ist bereits Apollo, der

Gott des Schönen, nichts als des Schrecklichen Anfang. Einmal, weil der olympische Apoll an den «lykischen» Apoll geknüpft ist, der dem Chthonisch-Vergänglichen, den «schrecklichen» «Müttern», verhaftet bleibt. Zum andern, weil unter dem Dreifuß des delphischen Apollo Dionysos begraben liegt, und zwar Dionysos-Zagreus, der zerfetzte, das Opfer der selbstzerstörerischen Kräfte von Kunst und Kunstrausch. Dass der Triumph apollinisch-reiner Formschönheit der Anfang schrecklich-grausamer Häutung des Stofflichen ist, bezeugt der Mythos von Marsyas. Und der englische Romantiker *Percy Bysshe Shelley* (1792–1822) porträtiert in seinem Gedicht «Die Medusa Leonardo da Vincis in der florentinischen Gallerie» (1819) eine Frau, die «göttlich» ist «in Schönheit und in Schrecken».

An dieser Stelle ist an die Tradition des Erhabenen zu erinnern, die seit *Pseudo-Longinus* einen Nebenzweig zur Ästhetik des Schönen bildet und in der Moderne an die Ästhetik des Negativen – des Hässlichen, aber auch des Schrecklichen und Furchtbaren – angrenzt. In seiner Schrift über das «Erhabene» (»213–273) formulierte Pseudo-Longinus eine Art Wirkungsästhetik des Kairos: Das Erhabene, «wo es am rechten Ort [καίριως]» hervorbreche, vermöge «den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz» zu zerteilen und «schlagartig die geballte Kraft des Redners» zu offenbaren.

Während die Klassik – hierin weniger modern als die griechische Antike – einen absoluten Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen statuierte und Letzteres daher auch möglichst «aufheben» oder doch wenigstens sublimieren wollte, erhebt die Erste Elegie Rilkes die Inversion des Schönen und Schrecklichen zum Prinzip. Erwähnenswert ist, dass bereits Edmund Burke das Schöne und Erhabene in eine polare Beziehung gesetzt hatte, wobei ihm zufolge das Erhabene Schrecken, das Schöne Liebe erweckte.³⁷ Carsten Zelle schreibt Schiller ein «Wissen einer doppelten Ästhetik von Schönheit und Erhabenheit» zu, «die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ausgebildet worden war».³⁸ Die Kategorie der Schönheit und ihre Derivate Anmut, Naivität seien auf den «mittigen Menschen» gemünzt, die Kategorie der Erhabenheit und ihre Derivate der Würde, Sentimentalität auf den «zerrissenen Menschen».³⁹

Auch *Johann Gottfried Herder* (1744–1803) wendet sich gegen eine strikte Dichotomie des Schönen und Erhabenen.⁴⁰ Anders Kant, der das Schöne geschlechtstypologisch als weiblich verstand und mit dem Männlich-Erhabenen kontrastierte.⁴¹

Der Surrealismus schließt mit *André Bretons* (1896–1966) «Nadja» (1928) an die hysterische Signatur der «weiblichen» Moderne an, wenn er schreibt: «La beauté sera convulsive ou ne sera pas». In «Les Vases communicants» (1932) prägte Breton die einflussreiche, an Lautréamont anschließende Formel, Schönheit sei «die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch». Kontingenz und aleatorische

Kombinatorik wurden so zu den neuen Signaturen einer Ästhetik der Moderne und Postmoderne.

Dahinter fällt der Philosoph *Martin Heidegger* (1889–1976) zurück, wenn er im «Ursprung des Kunstwerks» ontologisiert: «*Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west*»; «das Kunstwerk ist die ins Werk gesetzte Wahrheit». Heideggers Ansatz ist so als der Ausnahmeversuch zu verstehen, dem Schönen auch in moderner Zeit philosophische Substanz zu verleihen.⁴²

Paul Valéry (1871–1945) Parole «*Le beau est négatif*» könnte über dem philosophischen Werk *Theodor W. Adornos* (1903–1969) stehen. In seiner «Ästhetischen Theorie» untersucht Adorno die «Krisis des Schönen», das in der Kunst der Moderne nur mehr «negativ» erscheinen könne. Der postulierte Vorrang des Natur-Schönen vor dem Kunst-Schönen ergibt sich aus solcher Skepsis. «Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen als umgekehrt», heißt es ferner; Adornos «Ästhetische Theorie» macht «das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache», und dies «nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor [...] mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert.» Solche Sätze sind mit Hinblick auf das Grauen von Auschwitz zu lesen.

«Dekonstruktivismus, Anti-Schönheit, Grunge, Globalisierung und multikulturelle Vielfalt, das androgyne Ideal»: Der Schönheits-Begriff der Postmoderne ist pluralistisch.⁴³ Ob der dekadente Heroinschick der mädchenhaften Kate Moss oder der vollweibliche Blondinentypus Claudia Schiffer, ob der metrosexuelle Kosmetik-Mann David Beckham oder der heterosexuelle Muskel-Mann Arnold Schwarzenegger: Nahezu *anything goes*.

In *Michel Houellebecq*s (*1958) Roman «Ausweitung der Kampfzone» wird Schönheit sozialdarwinistisch als gesellschaftliches Kapital verstanden. Letzteres differenziert sich – mit Niklas Luhmann gesprochen – über den Binärcode von «Haben» und «Nicht-Haben»: «Sex, sagte ich mir, stellt in unserer Gesellschaft eindeutig ein zweites Differenzierungssystem dar, das vom Geld völlig unabhängig ist; und es funktioniert auf mindestens ebenso erbarmungslose Weise. Auch die Wirkungen dieser beiden Systeme sind genau gleichartig. Wie der Wirtschaftsliberalismus – und aus analogen Gründen – erzeugt der sexuelle Liberalismus Phänomene absoluter Pauperisierung. Manche haben täglich Geschlechtsverkehr; andere fünf- oder sechsmal in ihrem Leben oder überhaupt nie. Manche treiben es mit hundert Frauen, andere mit keiner. Das nennt man das «Marktgesetz». [...] In einem völlig liberalen Sexualsystem haben einige ein abwechslungsreiches und erregendes Sexualleben; andere sind auf Masturbation und Einsamkeit beschränkt. Der Wirtschaftsliberalismus ist die Ausweitung der Kampfzone,

das heißt, er gilt für alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen. Ebenso bedeutet der sexuelle Liberalismus die Ausweitung der Kampfzone, ihre Ausdehnung auf alle Altersstufen und Gesellschaftsklassen.»

Ist dieser «Ausweitung der Kampfzone» in den Zeiten von karriereförderlicher Anorexie und Schönheits-Chirurgie nicht zu entkommen?

Bislang ist dieser Artikel ausdrücklich Sprachrohr für männlich dominierte Konzeptualisierungen der Schönheit: Das «schöne Geschlecht» blieb stumm. Um dieser Einseitigkeit entgegenzuwirken, sei zum Schluss noch ein Blick auf den Schönheits-Begriff im Rahmen des feministischen Diskurses geworfen.

«Auf der theoretischen Ebene verweist die Idealisierung weiblicher Schönheit häufig zu einer Verinnerlichung dieser überhöhten Wertschätzung der äußeren Erscheinung bei den Frauen selbst. Sie werden zur Übernahme männlicher Schönheits-Ideale verleitet und praktizieren vielfältige Rituale der Selbstverschönerung – Kosmetik, Schlankheitswahn, Schönheitschirurgie –, um diesen Idealen zu entsprechen. Diese Fixierung auf die äußere Erscheinung der Frau verhindert ihre eigene Entfaltung und trägt zur Unterordnung der Frauen im öffentlichen Leben bei. [...] Zunehmend entwickeln feministische Autor/innen und Theoretiker/innen Auffassungen von weiblicher Schönheit, die nicht länger durch einen männlichen Blick definiert werden, sondern eigenen Bedürfnisse und Kriterien entsprechen. Sie sehen in der Selbstbestimmung weiblicher Schönheit ein Instrument zur Stärkung des weiblichen Selbstbewußtseins». ⁴⁴

Die Neuroästhetik übrigens erforscht den «Bewusstseinszustand Schönheit» im Kernspintomographen: ⁴⁵ Bilder, die als schön bewertet werden, erzeugen eine höhere Hirnaktivität – und vielleicht verbürgt schon dieser biochemische Tatbestand, dass das Nachdenken über die Schönheit auch im 21. Jh. eine Fortsetzung finden wird.

ANMERKUNGEN

¹ N. DEGELE, *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*, Wiesbaden 2004, 11f.

² *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, München 1999 (Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1897), Bd. 15, Sp. 1464.

³ Ebd., 1465.

⁴ J. WOHLMUTH, «Schönheit/Herrlichkeit», in: P. EICHER (Hg.): *Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe*, erweiterte Neuauflage, München 1991, Bd. 5, 17–25, hier 17.

⁵ Ebd., 20.

⁶ Ebd., 18.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ M. BRÜCKNER, *Schönheit und Vergänglichkeit*, in: R. FARIDEH AKASHE-BÖHME (Hg.): *Reflexionen vor dem Spiegel*, Frankfurt a. M. 1992, 175–213, hier 188.

⁹ WOHLMUTH (Anm. 4), 22.

¹⁰ Vgl. zur «claritas» U. ECO, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, aus dem Italienischen von Günter Memmert, München, Wien 1991, 137ff.

¹¹ Vgl. dazu ebd., 60ff.

¹² WOHLMUTH (Anm. 4), 22.

¹³ Ebd., 22f.

¹⁴ Ebd., 24.

¹⁵ Vgl. zur «Metaphysik des Lichtes» ECO (Anm. 10), 74ff. und DERS. (Hg.), *Die Geschichte der Schönheit*, aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer, München, Wien 2004, 102ff.

¹⁶ Zu Plotins Umformung der platonischen Schönheitslehre vgl. H. SCHÖNDORF, *Plotins Umformung der platonischen Lehre vom Schönen*, Bonn 1974 und S. BÜTTNER, *Antike Ästhetik, eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006.

¹⁷ W. BEIERWALTES, *Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15 (1961), 334–362, hier 343.

¹⁸ Ebd., 344.

¹⁹ Ebd., 352.

²⁰ Vgl. W. MENNINGHAUS, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a. M. 2003, 10.

²¹ Vgl. CHRISTIAN WAGENKNECHT, *Memento mori und Carpe diem. Zu Hoffmannswaldaus Sonett «Vergänglichkeit der schönheit»*, in: V. MEID (Hg.): *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 1: *Renaissance und Barock*, Stuttgart 1982, 331–344.

²² W. FREUND, «Da Ewigkeit und Schönheit sich umfasst». Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau – ein Paradiessucher im Zeitalter des 30jährigen Kriegs, in: NORBERT HONSA (Hg.), *Annäherungsversuche* hg. von Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu 1996, 43–58, hier 48.

²³ J. LACAN, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*, Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, zit. nach DERS.: *Schriften I*, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Frankfurt a.M. 1975, 61–70, hier 67.

²⁴ «schön» / «Das Schöne», in: K. BARCK (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar 2003, Bd. 5, 406.

²⁵ «Schöne, das», in: J. RITTER und K. GRÜNDER (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1992, Bd. 8, Sp. 1373.

²⁶ «schön» / «Das Schöne» (Anm. 24), 409.

²⁷ RITTER (Anm. 26), 1377.

²⁸ O. PÖGgeler, *Hölderlin, Hegel und das älteste Systemprogramm*, in: R. BUBNER (Hg.), *Das älteste deutsche Systemprogramm, Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn 1973, 211–259.

²⁹ Vgl. «schön» / «Das Schöne» (Anm. 24), 410.

³⁰ RITTER (Anm. 26), 1380.

³¹ W. HENCKMANN und K. LOTTER (Hg.), *Lexikon der Ästhetik*, München 1992, 214.

³² Vgl. J. KONEFFKE, *Die Schönheit des Vergänglichen. Erinnerung und ästhetische Erfahrung bei Eduard Mörike*, Frankfurt a. M. 2004, 44.

³³ Vgl. zum folgenden ebd., 45, Anm. 111.

³⁴ G. PLUMPE/N. WERBER: Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft. In: SIEGFRIED J. SCHMIDT (Hg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen 1993, 9–43, hier 30.

³⁵ Vgl. W. WELSCH: *Wiederkehr des Schönen?*, in: L. HAUSTEIN und P. STEGMANN (Hg.), *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*, Göttingen 2006, S. 39–50, hier 40.

^{35a} H. KIESEL: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im Zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, 102.

³⁶ W. JANKE: «Das Schöne», in: H. KRINGS, H. M. BAUMGARTNER und C. WILD (Hg.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Studienausgabe, München 1974, Bd. 5, S. 1274.

³⁷ RITTER (Anm. 26), 1372.

³⁸ C. ZELLE, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995, 155.

³⁹ Ebd., 151.

⁴⁰ RITTER (Anm. 26), 1379.

⁴¹ Vgl. H. NAGL-DOCEKAL (Hg.), *Feministische Philosophie*, mit einer Bibliographie zusammengestellt von Cornelia Klinger, Wien; München 1990.

⁴² Zum zeitkritischen Aspekt von Heideggers Schönheits-Ontologie vgl. M. POLTRUM, *Schönheit und Sein bei Heidegger*, Wien 2005.

⁴³ *Schönheit. Beauty. Beauté. Eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, mit einer Einführung von Dorothy Schefer Faux, München 2000, 10.

⁴⁴ R. KROLL (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart; Weimar 2002, 350.

⁴⁵ FAZ vom 13.06.08.

SASKIA WENDEL · ERFURT

DIE FETISCHISIERUNG DES «SCHÖNEN» KÖRPERS

Kritische Bemerkungen zu gegenwärtigen Körperpraxen

«Einfach schön»?

Vor einigen Jahren führte die Ausstrahlung der TV-Sendung «Einfach schön – The Swan» zu heftigen Diskussionen darüber, ob mit dieser Sendung nicht endgültig die Grenzen des guten Geschmacks überschritten worden sind: Junge Frauen, die sich zu einer Schönheits-Operation entschlossen hatten, wurden vor, während und nach der Operation gefilmt. Unter dem Beistand der Moderatorin Verona Pooth wurde das Ergebnis der Operation enthüllt und dann die «Schönste» der enthüllten operierten Damen gewählt. «The Swan» schwamm nur kurz im TV-Programmsumpf – wohl auch aufgrund der deutlichen Kritik der Öffentlichkeit. Doch die Themen Körperkult und Schönheitswahn sind weiterhin dominant, und dies nicht nur im Fernsehen. Ein Blick auf den boomenden Markt des Fitness- und Wellness-Bereiches zeigt, wie sehr die Sehnsucht nach dem wohlgeformten, perfekten Körper und nach makelloser Schönheit mittlerweile das alltägliche Leben bestimmt. Selbstverständlich war der Wunsch nach dem «schönen Körper» schon immer ein Thema, dennoch lässt sich feststellen, dass sich das Bedürfnis nach Schönheit nochmals gesteigert hat, dass es andere, auch exzessivere Formen angenommen hat, und dass dieses Bedürfnis noch weit mehr als früher medial verstärkt und gesteuert, ja teilweise erzeugt wird.

Die Modellierung des Körpers als Folge des Begehrens nach Schönheit, Fitness, Vitalität gehorcht darüber hinaus kaum den je eigenen Vorstellungen, sondern häufig diskursiv erzeugten Konstrukten von Körperbildern und von sozialen Normen, die dem Leib eingeschrieben werden und so das Bild des «Wunschkörpers» formen und bestimmen.¹ Der Eigenleib wird so zum konstruierten Objekt, zum Körper, und dies

SASKIA WENDEL, geb. 1964 Prof. Dr. phil., Fundamentaltheologin und Religionsphilosophin. Z. Zt. Fellow am Max-Weber-Kolleg für kultur- und sozialwissenschaftliche Studien der Universität Erfurt.

durch konkrete «Körpertechnologien» bzw. Körperpraxen.² Der eigene Leib wird als Körper zu einem Gegenstand, der sich beliebig bearbeiten lässt: «... der natürliche, fehlerhafte, alternde ... Körper ist ein Objekt der Verachtung. ... Er muss gebändigt, gezähmt, geformt und damit zu einem neuen, quasi re-inkarnierten Körper werden.»³ Das Selbst macht sich so zu einem Ding unter Dingen; solcherart sich selbst verdinglichend zieht es jedoch den Unterschied zwischen dem dinghaft Seienden und dem Dasein, das es selbst ist, ein: den Unterschied zwischen «etwas» und «jemand», zwischen Ding und Person.⁴ Die Fetischisierung des «schönen» Körpers im Rahmen bestimmter Körperpraxen negiert letztlich die Einmaligkeit des Daseins, die ihm gerade auch in seiner Leiblichkeit zukommt⁵, und macht es zu einem einzelnen Objekt neben vielen anderen, seine Einmaligkeit nivellierend im Streben nach der Herausgehobenheit im und durch den «schönen» Körper, der geltenden Schönheitsnorm entsprechend. Doch die Verdinglichung des Lebens, mithin auch die Verdinglichung des eigenen Leibes zum objektivierten Körper, erfolgt nicht kontextlos, sondern innerhalb eines sozioökonomischen und kulturellen Kontextes, der die Praxis der Verdinglichung nicht allein prägt, sondern auch erzeugt. Umgekehrt spiegelt jene Praxis den Kontext, in dem sie entsteht und in dem sie sich vollzieht. Dieser soziale Kontext ist gegenwärtig durch die kulturelle Hegemonie eines Diskurses bestimmt, in dem das Streben nach Gewinnmaximierung und eine an Wettbewerb, Leistung, Effizienz und Nützlichkeitserwägungen sowie an der Tauschlogik ausgerichteten Lebensführung dominieren. Davon sind auch die «Körpertechnologien» betroffen: Der «schöne» Körper ist nicht allein zum Objekt, sondern zur Ware geworden, denn auch Körper können zum puren Objekt der Tauschlogik werden, können gekauft und verkauft werden, haben ihren Preis, gerade im Medienzeitalter.

Das zum Objekt und zur Ware gewordene Selbst aber verliert in dem Bestreben, durch einen möglichst perfekt gestylten Körper aus der Masse der Vielen herauszuragen, genau das, was ihm Einmaligkeit verleiht, was es von anderen unterscheidet und zu einem Diesen und keinem Anderen macht. Walter Benjamin hatte darauf hingewiesen, dass das Kunstwerk, das im kulturindustriellen Betrieb sowie im Medienzeitalter zur reproduzierbaren Ware wird, seine Aura und damit seine Originalität, seine Einmaligkeit verliert.⁶ Das Gleiche ist hinsichtlich des Selbst zu sagen, das sich in seiner Stilisierung der herrschenden Norm des «schönen» Körpers unterwirft: Es wird zum bloßen Einzelnen im Einerlei einer Masse, die sich der geltenden Norm – hier der Norm makelloser Schönheit – unterworfen hat. Denn durch die Angleichung an den Normkörper geht ja gerade die Einmaligkeit, die «Aura» verloren, die jedes einzelne Dasein auszeichnet; solcherart sich selbst seiner Originalität beraubend macht es sich zur Kopie

unter vielen anderen Kopien, die geltenden Körperbilder und gesellschaftlichen Codes reproduzierend.

Die Schönheit des Avatars

Neben jener Fetischisierung des realen Körpers lässt sich derzeit auch ein anderes Phänomen beobachten: der Versuch, die Grenzen zu erweitern oder gar abzuschütteln, die der eigene Körper setzt. Beispiel solch eines Versuches ist der virtuelle Sprung aus den Fesseln des Körpers hinein in die unendlichen Weiten virtueller Realitäten, wie sie etwa von Computerspielen geboten werden. Sehr bekannt geworden ist hier das Spiel «second life»; auch wenn es derzeit etwas ruhiger um das «zweite Leben» im Netz geworden ist, so erfreut es sich dennoch weiterhin reger Beteiligung. Die Attraktivität von «second life» beruht vor allem darauf, dass man sich durch einen Avatar, einen virtuellen Stellvertreter im Netz, eine völlig neue Identität konstruieren kann. Die reale Identität bleibt im Verborgenen, und so ist die Möglichkeit gegeben, ein «zweites Leben» zu führen, welches man realiter womöglich niemals leben könnte oder wollte.⁷ Hier manifestiert sich die Sehnsucht nach dem Ausbruch aus dem realen Leben und seinen vielfältigen Bedingtheiten und Grenzen, der Wunsch nach dem «ganz Anderen», kurz: die Sehnsucht nach Erlösung und Befreiung aus den bestehenden Zuständen. Allerdings entpuppt sich die schöne neue Welt zu meist doch nur als billige Kopie der alten; den Bewohnern der virtuellen Welt fällt genau besehen nichts wirklich Neues ein, und so erweist sich die neue Welt im Netz nur als die Verdoppelung des Bestehenden – keine Spur von Erlösung oder der Realisierung des «ganz Anderen», sondern bloße Perpetuierung des status quo. Denn auch in «second life» gibt es Betrug, Neid, Habgier, Raub, Mord und Totschlag – kein Wunder, denn die handelnden Personen sind ja weiterhin Menschen in all ihrer Unvollkommenheit und Begrenztheit, Menschen zudem, die von dem gesellschaftlichen Umfeld geprägt sind, in dem sie realiter leben.

Nur in einem Punkt unterscheidet sich die virtuelle von der realen Welt auffallend deutlich: Es gibt kaum hässliche oder alte Avatare; die neue Wunschidentität orientiert sich vielfach an der Norm gesellschaftlich dominanter Körperbilder: normierte Schönheit, Vitalität, Virilität, Weiblichkeit; kaum jedoch Krankheit, Alter, Behinderung, Gebrechlichkeit, Schwäche. Die Selbsterfindung im Netz konzentriert sich so in erster Linie auf den Außeneindruck, weniger aber auf die Veränderung des Handelns, der inneren Einstellung, der eigenen Wertorientierung oder auf die Veränderung gesellschaftlicher und ökonomischer Strukturen. Was bzw. wer schon im realen Leben an den Rand gedrängt wird wie Alte, Kranke, Arme, Schwache, wird es auch und gerade im zweiten Leben. Genau besehen handelt es sich

somit bei der Konstruktion einer zweiten Identität qua Avatar, obwohl unter dem Vorzeichen der Auslöschung des realen Körpers stehend, um eine Form des Körperkultes unter virtuellen Bedingungen, also auch um eine Fetischisierung des Körpers, die sich jedoch nicht mehr auf den realen, sondern auf den virtuellen Körper bezieht. Man verzichtet auf die mühsame, häufig anstrengende oder auch schmerzhafte Arbeit am realen Körper etwa durch Fitnessangebote, Sport, Diätetik, Kosmetik bis hin zu Schönheits-Operationen, weil man sich als sein eigener Schöpfer den Wunschkörper ganz ohne Mühen selbst virtuell zurechtschneiden kann. Auch die virtuelle Körperpraxis folgt also dem Modell der Objektivierung und Verdinglichung, welche sich in der Ersetzung des realen durch ein virtuelles Selbst vollzieht. Die Praxis der Konstruktion des Körpers setzt sich somit im Virtuellen fort; Körperdiskurse, die das erste Leben beherrschen, dominieren auch das zweite, allerdings gepaart mit einer Feindlichkeit dem eigenen Leib gegenüber, der sich im realen Körper ausdrückt.⁸ Der virtuelle Körper jedoch ist losgelöst vom Eigenleib beliebig austauschbar und konstruierbar, und so ist auch die Beziehung, die Referenz zwischen dem Körper und dem Selbst, das sich in ihm auszudrücken sucht, beliebig geworden und damit auch die Identität, die das Selbst in «second life» besitzt. Solcherart ist das postmoderne Ideal der ständigen, unendlichen Verschiebung der Bedeutung medial-virtuell realisiert – bis hin zur Aufhebung der Grenze zwischen Sein und Schein: Ich bin stets immer auch ein Anderer; niemand weiß, wer oder was ich wirklich bin, und womöglich weiß ich es irgendwann selbst nicht mehr genau, versunken in das Spiel der immerwährenden Eigenkreation, der unendlichen Selbstkonstruktion.⁹ Gefällt mir mein Avatar, oder besser: gefalle ich mir selbst nicht mehr, dann bastele ich mir eben einen neuen Avatar, ein neues Selbst. Genau darin aber geht die Einmaligkeit verloren, die das Selbst zu einem unaustauschbaren Dasein macht. Außerdem geht die leibseelische Einheit verloren, die zur Einmaligkeit, zur Subjektivität des Selbst hinzugehört. Der Avatar im Netz als Ausdruck des Selbst ist folglich keine Person, denn Personalität ist Ausdruck genau jener Einmaligkeit des Selbst in seiner leibseelischen Einheit.¹⁰ Der Avatar ist «etwas» im Netz, nicht «jemand», pures Objekt unter anderen Objekten. Dann aber kommt ihm streng genommen die Würde nicht zu, die einer Person zukommt, welche in ihrer Einmaligkeit gegründet ist. Kommt ihm diese Würde aber nicht zu, dann auch nicht die Rechte, die aus ihr resultieren, wie etwa das Recht auf Leben oder auf leibliche Unversehrtheit und Unverfügbarkeit. Der Avatar ist so gesehen grenzenlos «antastbar», und genau dies geschieht auch in virtuellen Körperpraxen, wie Analysen etwa zu sexuellem Missbrauch im Netz zeigen. Was im realen Leben auf Widerstand, Widerspruch, auf moralische Bedenken, ja auf Ahndung durch das Gesetz stößt, kann somit virtuell unbegrenzt ausgelebt werden. Insofern

verschwimmt im «zweiten Leben» nicht allein die Grenze zwischen Sein und Schein, Wahrheit und Fiktion bzw. Illusion, sondern auch die Unterscheidung zwischen recht und unrecht, gut und böse.

In «second life» sucht das Selbst der Endlichkeit, den Bedingtheiten des realen Lebens zu entkommen, doch der Sprung in das vermeintlich «ganz Andere», in die Unendlichkeit virtuellen Lebens, entpuppt sich genau besehen als Sprung in das «Schlecht-Unendliche» und in den unendlichen Progress, den Georg Wilhelm Friedrich Hegel vom wahrhaft Unendlichen unterschied, vom Unbedingten also, das grundloser Grund alles Bedingten und keine Verlängerung oder Verdoppelung des Endlichen ist. Die Entledigung des realen Körpers in der Ersetzung durch einen virtuellen Körper mit digitaler Haut kann zudem vielleicht vor Krankheit und Gebrechlichkeit im Netz schützen, aber nicht vor Übergriffen; auch der Avatar kann Opfer von Angriffen gegen Leib und Leben werden, von sexuellem Missbrauch und Vergewaltigung etwa. Ebenso gibt es auch im virtuellen Leben Herrschaftsverhältnisse, gibt es Ungleichheit und Ungerechtigkeiten, und dies deshalb, weil es sich letztlich nur um die Verlängerung des realen Lebens handelt und damit auch der Zustände und Verhältnisse, in denen sich dieses Leben vollzieht. Der Wunsch nach den grenzenlosen Möglichkeiten, nach absoluter Freiheit, nach bedingungsloser Selbsterfindung, ja nach Allmacht hinsichtlich der unendlichen Möglichkeiten der Selbstschöpfung, konkretisiert sich dann doch sehr in den Bahnen der zutiefst endlichen Freiheit. Zudem bleibt die virtuelle Körperwelt in einem zentralen Punkt hinter der realen zurück: In ihr gibt es kein unmittelbar sinnliches Erleben, keine leibliche Erfahrung; die digitale Haut etwa kann nur virtuell, nicht real berührt werden, und virtuelles Essen kann man ebenso wenig schmecken wie virtuellen Wind spüren oder den Duft virtueller Pflanzen riechen – ganz zu schweigen davon, dass das virtuelle Brot nicht wirklich satt machen kann, dazu braucht es dann doch die Fertigpizza, die nicht der Avatar verspeist, sondern sein vor dem heimischen Computer sitzender Schöpfer, der sich «außerhalb» befindet, mitten im «ersten Leben», welches genau besehen das einzige ist, weil ohne dieses erste Leben überhaupt kein zweites bestünde, und weil das zweite nichts anderes ist als der Schein des ersten. Deshalb endet die «schlechte Unendlichkeit» des zweiten Lebens denn auch unweigerlich, wenn das erste Leben endet, der Tod kann in «second life» nicht besiegt werden. Der virtuell übergangene Leib kommt also spätestens dann zurück, wenn der reale Körper krank wird, wenn er altert, wenn er stirbt. Die angestrebte Erlösung im Netz ist also eine zutiefst partikulare: eine Erlösung vom eigenen Körper durch die Aneignung eines virtuellen Wunschkörpers, der der Norm entspricht. Das Heilsversprechen, das «second life» bietet, unterscheidet sich somit gravierend von der christlichen Hoffnung auf Heil, denn zum einen geht es im Christentum um die umfassende Er-

lösung auch aus Unrecht, Leid und Tod, um eine Erlösung, die Leben in Fülle für alle ermöglicht, auch und gerade für diejenigen, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden. Eine Erlösung auch vom Zwang zur Objektivierung und Verdinglichung des Anderen wie des Selbst, eine Erlösung aus dem Kreislauf des Strebens nach Herausgehobenheit in der Sehnsucht, mitten im Endlichen etwas Bleibendes zu schaffen. Zum anderen gehört zur christlichen Erlösungshoffnung die Überzeugung nicht allein von der «Unsterblichkeit der Seele», sondern von der «Auferstehung des Leibes» hinzu, also gerade das Bekenntnis dazu, dass die ganze Person in leibseelischer Einheit den Tod überdauert. «Second life» dagegen verheißt eine «Auferstehung» des Selbst in die Virtualität des «zweiten Lebens» und in die Existenz des Avatars in der virtuellen Welt hinein, dabei muss jedoch das Fleisch des realen Körpers zurückgelassen werden. Doch auch diese virtuelle Existenz ist nicht von Dauer, denn stirbt die reale Person, so auch der Stellvertreter im Netz; endet das erste Leben, so definitiv auch das zweite. Das Heilsversprechen von «second life» ist somit nur vorläufig; die Erlösung letztlich nur Schein ebenso wie die Welt, in der sie geschehen soll, eine bloße Vorspiegelung des «ganz Anderen», die zutiefst dem Endlichen verhaftet bleibt.

Die Fetischisierung des Körpers und die Frage der Macht

Beide Varianten einer Fetischisierung des «schönen» Körpers – die modellierende Zurüstung des realen Körpers zum Wunschkörper und die Auslöschung des realen Körpers zugunsten eines virtuellen Wunschkörpers – gehorchen den Gesetzen von Körperdiskursen, in denen es weniger um die eigenen Wünsche, das eigene Begehren geht, denn um die Durchsetzung von Machtvorstellungen, Machtinteressen. Dabei kann es sich um die Macht derjenigen handeln, die mit, durch und an ihrem Körper agieren, denn eine bestimmte Körperpraxis kann mit einem konkreten Machtwunsch verbunden sein: der Wunsch, über den eigenen Körper Macht über andere auszuüben, sei es durch größtmögliche Attraktivität, sei es durch größtmögliche Stärke oder Gesundheit, der Wunsch, sich durch einen möglichst schönen Körper von anderen zu unterscheiden, der Wunsch, eine quasi gottgleiche Macht über den eigenen Körper zu besitzen, ihn mittels konkreter «Techniken des Selbst» kontrollieren, verändern, ja neu schaffen zu können. Insbesondere im virtuellen zweiten Leben scheinen der neu gewonnenen Schöpfermacht keine Grenzen gesetzt. Es kann sich jedoch auch um die Macht gesellschaftlicher Körperbilder handeln, die das je eigene Körperbild prägen und normieren wie etwa traditionelle Schönheitsideale, die häufig an eine dem Ideal vollkommener Harmonie verpflichteten Vorstellung des Schönen gebunden sind, und die zumeist mit

ebenso gesellschaftlich normierten Bildern von Weiblichkeit und Männlichkeit verbunden sind. Ist man etwa mit Michel Foucault oder Friedrich Nietzsche der Meinung, dass man stets in Machtdiskurse verstrickt ist, etwa aufgrund des «Willens zur Macht», der das Leben strukturiert und bestimmt, wird man damit keine Probleme haben: Macht könnte ja auch und gerade die Fähigkeit zu Kreativität bedeuten, und so könnten die neuen Möglichkeiten realer wie virtueller Körpertechnologien eine neue Möglichkeit von Selbstbestimmung eröffnen, ja sogar von Selbstverantwortung, denn jeder wäre sowohl dazu fähig als auch dafür verantwortlich, seinen Körper zu gestalten und zu schaffen – unter der Maßgabe der sozial konstruierten Körperdiskurse und ihrer Codes.

Doch wer solcherart Macht mit einem Können, Vermögen gleichsetzt, verkennet, dass nur dann Macht als Gestaltungsmacht interpretiert werden kann, wenn sie einem Subjekt zukommt, das machtvoll agiert, wenn es also einen Akteur des Machthandelns gibt. Das von Nietzsche beeinflusste Foucaultsche Verständnis von Machtdiskursen jedoch zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es Machtdiskurse als quasi anonym waltende, subjektlose «Mächte» versteht wie etwa die Macht einer gesellschaftlichen Struktur, einer sozialen Norm, eines überlieferten Wertes. Doch wo kein Subjekt, da auch keine Freiheit, und wo keine Freiheit, da auch kein Können, Vermögen, somit auch kein Machthandeln im Sinne von Gestaltungsmacht, ja gar kein «Wille zur Macht», versteht man den Willen nicht als Gesetz bzw. Struktur des Lebens, sondern als Vermögen der Vernunft, das stets das Vermögen einzelnen, mit Vernunft begabten, bewussten Daseins ist – einem Willen zudem, dem auch ein Wille, ein Begehren nach Macht zugehören kann, der aber nicht mit diesem Begehren identisch ist bzw. sich in ihm erschöpft. Die Rede von Selbstbestimmung und Selbstverantwortung wird jedoch äquivok, wenn sie sich von der Anerkennung der Freiheit als Prinzip alles Handelns, also auch des Machthandelns, abkoppelt. Darüber hinaus ist Selbstbestimmung negiert, wenn die Konstruktion des Körpers und mit ihm auch der eigenen Identität allein durch vorgegebene Codes und sozial normierte Körperbilder bestimmt ist; der Wunschkörper entspräche dann nicht eigenen, sondern fremden Wünschen.¹¹ Selbstbestimmte Körperpraxen gründen dagegen in der Freiheit, sich zu diesen gesellschaftlich vermittelten Traditionen, auch zu einem traditionellen Schönheitsideal, verhalten, sie gegebenenfalls auch kritisieren und verändern zu können.¹² Und zur Selbstverantwortung kann es auch gehören, sich bestimmten Einflüssen, Zugriffen auf die je eigene kreative Konstruktion des Selbst und der eigenen Identität zu verweigern, ihnen zu entsagen. Anders wäre Kreativität nichts anderes als nur aneignende Wiederholung und Variation des Bestehenden, und der wahre Akteur der «Techniken des Selbst» wäre nicht das Selbst mit seiner je eigenen Gestaltungsfreiheit und Gestaltungsmacht, sondern die

herrschenden, gesellschaftlich vermittelten «Mächte und Gewalten» in Bezug auf Körperbilder und Körperpraxen, auf Schönheitsideale, auf Geschlechterstereotypen und damit verbundene Rollenzuschreibungen. Gänzlich problematisch wird die Rede von Selbstbestimmung, wenn sie die eigene Kreativität und die eigene Macht, die den Bedingungen der Endlichkeit und Begrenztheit unterworfen ist und sich als endliche Freiheit realisiert, mit göttlicher Allmacht und Schöpferkraft, also mit unbedingter Freiheit verwechselt, die durch endliches Dasein niemals vollkommen realisiert werden kann, zumindest nicht aus eigener Kraft. Solche Allmachtswünsche aber spiegeln sich im Streben nach der Kreation, der Konstruktion des perfekten Körpers, insbesondere in der Kreation des Stellvertreters im Netz, den man nicht nach dem eigenen Bilde, sondern sozial erzeugter Körperbilder entsprechend erschaffen und formen und sich durch ihn am «zweiten Leben» beteiligen kann. Der Spieler am PC wird so zum Abbild eines *genius malignus* – quasi allmächtig als Schöpfer einer virtuellen Welt und doch unvollkommen, somit dem «Hang zum Bösen» anheim gegeben, den er, so gewünscht, virtuell ausleben kann, da Wollen und Sollen in ihm nicht geeint sind und somit auch die sich in der Allmacht ausdrückende Freiheit von Moralität losgelöst wird und so zur puren Willkürfreiheit herabsinkt, die sich den Normen der realen Welt anpasst.

Ein kurzer Ausblick: Das Christentum als Gegendiskurs zu fetischisierenden Körperpraxen

Was aber vermag die gesellschaftlich wirkmächtig gewordene Fetischisierung des «schönen» Körpers, sei es des realen, sei es des virtuellen Körpers, zu durchbrechen? Wie gelingt es, den übergangenen, zum bloßen Körper objektivierten Leib wieder zu entdecken? Es gilt, jenem Körperdiskurs andere Diskurse, andere Erzählungen und Traditionen entgegenzustellen, die die Fetischisierung unterbrechen und einen anderen Blick auf den eigenen wie den fremden Körper und damit letztlich einen anderen Blick auf sich selbst und auf andere ermöglicht – und damit auch eine andere Körperpraxis. Ein solch unterbrechender Diskurs kann auch die christliche Tradition sein, und dies dann, wenn man auf zentrale Motive des Christentums aufmerksam macht, die auch für die gegenwärtigen Körperdiskurse und Körperpraxen von Bedeutung sind. Solch ein Motiv ist der Inkarnationsgedanke und damit die Überzeugung, dass Gott in Jesus von Nazareth Fleisch, Leib geworden ist, eine Überzeugung, die auch anthropologisch von Bedeutung ist, weil sie dem Leib eine unveräußerliche Würde zuspricht. In diesem Zusammenhang ist auch bedeutsam, dass die Kirche in ihrer Lehre über die Menschwerdung Gottes in Jesus von Nazareth dem Dokerismus und damit den leibfeindlichen Einflüssen bestimmter gnosti-

scher Traditionen eine Absage erteilt hat: Gott hat nicht nur einen Scheinleib angenommen, mit dem er auf Erden wandelte, sondern er ist wirklich und wahrhaftig Fleisch geworden, hat als Mensch auch nicht allein in, mit und durch seinen Leib, sondern *als* Leib gelebt und ist so mitten in der Welt real gegenwärtig gewesen. Anders dagegen die Avatare im Netz: Ausgestattet mit einem Scheinkörper wandeln sie leiblos durch den Schein von «second life» wie ein nicht wirklich Fleisch gewordener, als Mensch verkleideter Gott.

Ein anderes Motiv ist die ebenso anthropologisch bedeutsame Überzeugung von der bleibenden Einmaligkeit der Person und der personalen Einheit von Leib und Seele, welche auch im Bekenntnis zur «Auferstehung des Leibes» und zum «ewigen Leben» zum Ausdruck kommt. Ein weiteres Motiv ist das «Wort vom Kreuz» und damit der Gekreuzigte: Der Körper des Gekreuzigten ist alles andere als ein perfekt gestyelter, «schöner» Körper. Es ist ein geschundener, gefolterter Körper, zu einem grausamen Tod verurteilt, dem Schmerz preisgegeben. Doch genau in jenem gemarterten Körper scheint Erlösung, scheint das «Heil der Welt» auf – eine Erlösung, die mehr verheißt als nur den Wunschkörper oder den Sprung aus einer ungeliebten, ungewollten Identität, die mehr gibt als den schönen Schein, der von der harten Realität des wirklichen Lebens ablenkt oder billigen Trost spendet. Gegen die Vertröstungsideologie eines virtuellen «zweiten Lebens» setzt das Christentum seine Botschaft vom Leben in Fülle für alle, vom Reich Gottes, in dem Leid und Unrecht, Sünde und Tod ein für allemal überwunden sind. Zudem hat der Gekreuzigte in seinem Leben deutlich gemacht, dass alle von Gott geliebt und angenommen sind, unabhängig von ihrer Leistung, ihrer Herkunft, ihrem Besitz und ihrem gegenwärtigen Stand, aber auch unabhängig von ihrem Aussehen. Der Wert eines Menschen hängt nicht davon ab, welchen Körper er besitzt, ob er ein bestimmtes Schönheitsideal erfüllt oder nicht, ob er vital und gesund ist oder nicht. Darüber hinaus erkennt das Christentum gerade im «Wort vom Kreuz» auch die Schattenseite der menschlichen Existenz an: Es verdrängt das Leid nicht, den Tod, das Unrecht, und es vertröstet nicht mit billigem Ersatz, der das reale Leid vielleicht allein zu verschleiern, aber nicht aufzuheben vermag und genau besehen reales Leid nur verlängert bzw. an der Abschaffung oder zumindest Linderung jenes Leides hindert, und sei es durch pure Ablenkung. Es huldigt nicht allein dem Ideal des Schönen, Guten, Vollkommenen, sondern macht darauf aufmerksam, wie weit das konkrete Leben oft vom Schönen, Wahren, Guten entfernt ist. Es anerkennt die traurige Tatsache, dass jeder einzelne Mensch nicht nur «edel, hilfreich und gut» ist, sondern auch in das «radikal Böse» verstrickt sein kann, eben weil keiner vollkommen ist. Es anerkennt das Faktum der Schuld, sei es die Schuld von Personen, sei es die zur Struktur, zum System gewordene Schuld, die sich auch in gesellschaftlichen «Strukturen der Sünde» manifestiert. Gerade des-

halb steht ja die Botschaft vom Reich Gottes im Zentrum der Botschaft Jesu, in dem Leid, Sünde und Tod überwunden sind. Keineswegs führt diese «Leidempfindlichkeit» des Christentums zwangsläufig in eine lebensfeindliche Überhöhung des Leidens und damit in eine «schwarze Anthropologie»; im Gegenteil erwächst diese Sensibilität aus einer tiefen Liebe zum und Ehrfurcht vor dem Leben und dem Wunsch, dass allen ein gutes und gelingendes, erfülltes Leben beschieden sein möge. Dazu gehört auch, die harte Realität des Todes nicht zu verdrängen, sondern das Los der Sterblichkeit anzunehmen, die Endlichkeit nicht zu negieren, sondern zu akzeptieren versuchen. Denn wer das Leben in Fülle erlangen will, muss unweigerlich durch den Tod hindurch, wer das Leben liebt, kann den Tod nicht leugnen, denn er gehört zum Leben dazu. Ist er nach christlicher Überzeugung auch in Christus überwunden, so ist er doch nicht zu überspringen, noch der schönste Körper ist dem Verfall anheim gegeben, und auch der virtuelle Körper schwindet, nicht nur dann, wenn es sein Schöpfer will, sondern vor allem dann, wenn dieser Schöpfer selbst stirbt.

Die heilsame Unterbrechung fetischisierender Körperdiskurse geschieht in jeder Praxis, die sich der Nachfolge dessen verpflichtet, der in seinem Leben und Sterben bezeugt hat, wer Gott ist, was Menschen sein können, und was ihnen verheißen ist. In jener Praxis kommen jene Motive zum Tragen, von denen oben die Rede war. Zu dieser Praxis der Nachfolge des Gekreuzigten gehören im übrigen auch bestimmte Körperpraxen, die vielleicht nicht zwingend herrschenden Schönheitsidealen entsprechen, aber dem Zeugnis Jesu und seines Evangeliums, in dessen Zentrum die Zusage des Heils für alle als Erfüllung des einzigen Lebens steht, das uns geschenkt ist.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. zur Analyse der diskursiven Konstruktion von Körperbildern und Körperpraxen am Beispiel der Sexualität vor allem MICHEL FOUCAULT, *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde, Frankfurt am Main 1984. Vgl. zur Geschichte des erlebten Körpers insbesondere BARBARA DUDEN, *Body History – Körpergeschichte. A Repertory. Ein Repetitorium*. Wolfenbüttel 1990; DIES./DOROTHEE NOERES, *Auf den Spuren des Körpers in der technogenen Welt*, Opladen 2002. Vgl. speziell zum Thema Körper und Schönheit auch CORNELIA KOPPETSCH, *Die Verkörperung des schönen Selbst. Zur Statusrelevanz von Attraktivität*, in: DIES. (Hg.), *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*, Konstanz 2000, 99–124.

² Vgl. zum Unterschied zwischen Leib und Körper vor allem EDMUND HUSSERL, *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, in: DERS., *Gesammelte Schriften*, Band 8, 1–164, hier: 99ff.; EDITH STEIN, *Zum Problem der Einfühlung*. Reprint der Originalausgabe von 1917, München 1980; MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966; DERS., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München ²1994; HERMANN SCHMITZ, *System der Philosophie*. Zweiter Band. Erster Teil: Der Leib, Bonn 1965; BERNHARD WALDENFELS, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main 2000.

³ REGINA AMMICHT-QUINN, *Körper – Religion – Sexualität. Theologische Reflexionen zur Ethik der Geschlechter*, Mainz 1999, 114.

⁴ Vgl. zu diesem Unterschied z.B. ROBERT SPAEMANN, *Personen. Versuche über den Unterschied zwischen «etwas» und «jemand»*, Stuttgart 1996.

⁵ Vgl. zum Zusammenhang der Singularität des Daseins, die ihm als bewusstes Leben zukommt, und der Leiblichkeit SASKIA WENDEL, *Affektiv und inkarniert. Ansätze Deutscher Mystik als subjekttheoretische Herausforderung*, Regensburg 2002, 283–292.

⁶ Vgl. WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: DERS., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* Band 1, Frankfurt am Main 1977, 136–169.

⁷ Vgl. hierzu etwa SVEN STILICH, *Second Life. Wie virtuelle Welten unser Leben verändern*, Berlin 2007.

⁸ Vgl. zur virtuellen Körperkonstruktion auch SILKE ROESSLER, *Identity Switch in Cyberspace. Eine Form der Selbstinszenierung*, Frankfurt am Main u.a. 2006.

⁹ Dem Gedanken einer unendlichen Verschiebung von Bedeutung auch der eigenen (Körper-)Identität sind radikalkonstruktivistische Theorien der Konstruktion des Körpers verpflichtet. So berechtigt diese Analysen hinsichtlich der Kritik an herrschenden sozial erzeugten Körperbildern sind, so problematisch sind sie allerdings in ihrer Negierung des Subjekt- und Persongedankens und damit verknüpft auch in der Einebnung der Differenz von Leib und Körper. Vgl. zur Kritik an jenen Theorien am Beispiel des Radikalkonstruktivismus Judith Butlers auch SASKIA WENDEL, *Der Körper der Autonomie. Anthropologie und «gender»*, in: ANTONIO AUTIERO u.a. (Hg.), *Endliche Autonomie. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein theologisch-ethisches Programm*, Münster 2004, 103–122.

¹⁰ Vgl. hierzu ausführlich WENDEL, *Affektiv und inkarniert*, 292–298.

¹¹ Vgl. zum Verlust von Freiheit und Selbstbestimmung in einer «Kulturindustrie», zu der man auch Spiele wie «second life» hinzurechnen kann, THEODOR W. ADORNO, *Resumé über Kulturindustrie*, in: DERS., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, in: DERS., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften* Band 10,1, Frankfurt am Main 1977, 337–345.

¹² Vgl. zu dieser kritischen Funktion der Freiheit auch und gerade angesichts der Dialektik des Autonomiebegriffes THEODOR W. ADORNO, *Erziehung nach Auschwitz*, in: DERS., *Stichworte. Kritische Modelle* 2, in: DERS., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften* Band 10,2, Frankfurt am Main 1977, 656–673.

PETER HENRICI · BAD SCHÖNBRUNN

DAS SCHÖNE ALS EREIGNIS UND GESCHENK

Eine philosophische Meditation

Schönheit ist hinfällig, das erfahren wir immer wieder. Die Blume verwelkt, das Haar ergraut, und ein Sonnenuntergang dauert nur wenige Minuten. Wenn vom «Wahren, Guten und Schönen» die Rede ist, fällt sogleich der Unterschied zwischen diesen dreien ins Auge. Wahr ist nur, was für alle und jederzeit wahr ist. «Semel verum, semper verum»: Was sich einmal als wahr erwiesen hat, muss für alle Zeiten als solches gelten. Auch die Güte des Guten erweist sich an seiner Allgemeingültigkeit: «Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.» Das Schöne dagegen ist vergänglich und es lässt sich kaum nach allgemeingültigen Regeln bewerten.

Bewerten ist hier das richtige Wort. Wahrheit, Güte und Schönheit sind die höchsten Werte, nach denen sich alle andere Werthaftigkeit bemisst. Selbst Gold hat nur Goldwert, wenn es wahres Gold ist – von den sogenannten Wertpapieren ganz zu schweigen. Diese höchsten, jeden anderen Wert begründenden Werte wurden in der philosophischen Tradition als «Transzendentalien» bezeichnet, Eigenschaften, die allem, was ist, in dem Maße als es wirklich ist, zukommen. Ihnen wurde auch die Einheit zugezählt, während man begreiflicherweise zögerte, die Schönheit als eine solche Eigenschaft zu betrachten.

Zwei Gründe erklären dieses Zögern. Einerseits spricht die Hinfälligkeit und die fehlende Allgemeingültigkeit der Schönheit dagegen, sie als eine durchgehende Eigenschaft jedes Seienden zu betrachten. Auf der andern Seite scheint es vom persönlichen Geschmacksurteil des Wahrnehmenden abzuhängen, ob etwas, das ist, als schön angesprochen werden kann, im Gegensatz zu der grundsätzlich objektiv bestimmbareren Wahrheit und der Güte. Bezeichnenderweise trägt die philosophische Lehre vom Schönen den Namen «Ästhetik», Lehre vom sinnlichen Wahrnehmen. Seine Ver-

PETER HENRICI SJ, Jahrgang 1928, Mitherausgeber dieser Zeitschrift. Bis zu seiner Berufung zum Weihbischof und Generalvikar des Bistums Chur in Zürich lehrte er Neuere Philosophiegeschichte an der Päpstlichen Universität Gregoriana, deren Honorarprofessor er heute ist.

wiesenheit auf die von Fall zu Fall je wieder andere sinnliche Wahrnehmung des Menschen scheint die Hinfälligkeit des Schönen noch einmal zu unterstreichen.

Das Ereignis des Schönen

Und doch gibt es Schönheit. Wer es leugnen wollte, würde als kaum mehr würdig betrachtet, ein Mensch genannt zu werden. Ganz im Gegenteil: Wenn ich etwas als schön empfinde, möchte ich, dass möglichst alle mein Geschmacksurteil teilen können. Der öfters zitierte Ausspruch: «De gustibus non est disputandum», über den Geschmack lässt sich nicht streiten, besagt nur, dass ein Geschmacksurteil sich nicht auf derart eindeutige und allgemeingültige Grundlagen stützt, dass darüber eine wissenschaftliche Auseinandersetzung möglich wird. Es gibt zwar objektive Schönheitskriterien, beispielsweise die Harmonie der einzelnen Elemente oder das Zusammenstimmen von Idee und Ausdruck; doch ob und wie weit diese Kriterien im Einzelfall erfüllt sind, und welches Gewicht einem jeden einzelnen zugemessen wird, kann letztlich nur subjektiv beurteilt werden, und der Urteilende wird oft Mühe haben, sein Geschmacksurteil objektiv zu begründen und es ohne Rhetorik anderen zugänglich zu machen.

Diese wissenschaftliche Unbegründbarkeit der Schönheit besagt jedoch noch lange nicht, dass es kein von jedem Verständigen als solches erkennbares Schönes gibt. Das wirklich Schöne stellt sich vielmehr zumeist in derart unmittelbarer, unübersehbarer Evidenz dar, dass eine andere Beurteilung gar nicht mehr möglich ist. In die Versuchung, über ein Geschmacksurteil eine wissenschaftliche Diskussion zu führen, kommt man erst in Grenzfällen – oder aus Rechthaberei.

Die Zusammenschau der beiden bisher genannten Kennzeichen des Schönen, seine Hinfälligkeit und seine objektive Gegebenheit, führt uns dazu, das Schöne als ein «Ereignis» zu fassen. Nicht nur im Sinne eines «Er-Äugnisses», das in die Augen fällt und sich ihnen gleichsam aufdrängt – wenn diese Etymologie denn richtig sein soll. Das Schöne erscheint auch als «Ereignis» im alltäglichen Wortsinn, als etwas, das im Lauf der Geschehnisse plötzlich und quasi unverhofft auftritt, unübersehbar bleibt und seine vielleicht weitreichenden Wirkungen zeitigt. Jedes geschichtliche Ereignis wird erst durch seine Zeugen zum Ereignis, durch deren Wahrnehmung und durch den Eindruck, den es auf sie macht, und schließlich dadurch, dass diese Zeugen ihre Eindrücke weitervermitteln und sie so geschichtlich wirksam werden lassen. Das gleiche gilt in vermehrtem Maß vom Ereignis des Schönen. Erst durch den Eindruck, den es auf die Wahrnehmenden macht, existiert das Schöne als Schönes, erst kraft dieses Eindrucks kann es wirksam werden und im Grenzfall sogar in die Geschichte eingehen.

Auch das Unverhoffte und Plötzliche, das dem Ereignis eignet, gilt noch in höherem Maß vom Schönen. Wen etwas Schönes nicht überrascht, der wird es kaum als wirklich schön empfinden. Es ist gerade das Unwahrscheinliche, Unerrechenbare und dennoch Wirkliche seiner Vollkommenheit, das die Schönheit des Schönen ausmacht. Was ich erwartet habe, schenkt mir allenfalls die Befriedigung, dass meine Erwartung richtig war. Erst wenn mir etwas begegnet, das ich so, in dieser Vollendung, in dieser Harmonie, in diesem seinem eindrucklichen Da-Sein nicht erwartet hatte, erscheint es mir als schön. Das mag von einem Gesicht, von einer Naturstimmung oder einem Kunstwerk, von einem Musikstück, einem Gedicht, ja sogar von einer mathematischen Gleichung gelten. Immer steht da etwas als wirklich vor mir, dessen Wirklichkeit meine kühnsten Vorstellungen nicht zu erreichen vermochten. Was die volle Schönheit ausmacht, ist nicht so sehr die grundsätzlich ausdenkbare Vollendung einer Gestalt als vielmehr die Wirklichkeit dessen, was vorher vielleicht nur erträumt werden konnte. Die Schönheit des Schönen besteht letztlich im Übergewicht des unerträumbaren Wirklichen gegenüber allem Erträumten und Erträumbaren. Das lässt mich vom Schönen als einem Ereignis sprechen; es zeigt aber auch, dass die Schönheit trotz ihrer Hinfälligkeit als eine Eigenschaft des Seins, des wirklichen Da-Seins von etwas Unerrechenbarem verstanden werden kann und muss.

Die Kunst als Festlegung des Schönen

Doch wie steht es mit den Werken der Kunst? Sie gelten oft als Unfall des Schönen, und doch sind sie vom Künstler vorhergesehene Erzeugnisse, niemals ganz erreichte Verwirklichung seiner Träume, seiner inneren Bilder. Doch die Ereignishaftigkeit des Schönen bewährt sich auch beim künstlerischen Schaffen. Schon der künstlerische Einfall, der «Musenkuss», der sich manchmal nach langem Suchen unerwartet und plötzlich einstellt, ist ein Ereignis und mehr noch das Gelingen des künstlerischen Schaffens, das Ereignis, dass trotz aller Abstriche, die die Ausführung vom ursprünglich Erschauten machen muss, trotz aller Widerstände, die die Materie dem menschlichen Gestalten entgegensetzt, am Ende doch ein vollendetes Kunstwerk dasteht.

Das Wesen der Kunst aber liegt meines Erachtens anderswo. Sofern die Kunst überhaupt etwas Schönes schaffen will, und sich nicht im Ereignis des Kunstschaffens, im «Happening» oder im «Action Painting» erschöpft oder nur auf ein nachdenklich machendes Sinnhaftes abzielt, geht sie darauf aus, dem Schönen in einem beständigen oder zumindest wiederholbaren menschlichen Werk dauernden Bestand zu geben. Das Kunstwerk ist ein sozusagen geronnenes Ereignis des Schönen. Das wird dort am deutlich-

sten, wo das Kunstwerk einen unfassbaren Augenblick festzuhalten versucht, etwa im Lächeln der Mona Lisa oder im Lebensfunken, der vom Gottesfinger auf den Finger Adams überspringt. Der Funke selbst lässt sich nicht darstellen; das wäre Kitsch. Doch der Beschauer sieht, wie zwischen den beiden dauerhafteren Polen der Finger der Funke überspringt und überspringen muss.

Gerade diese beiden Bilder eines flüchtigen Augenblicks werden nun aber bis zum Überdruß reproduziert und in allen Souvenirläden zum Kauf angeboten. Hier zeigt sich die Schwäche des Kunstschönen: seine Reproduzierbarkeit. Sie scheint dem Schönen den Ereignischarakter zu nehmen und es zu einer jederzeit verfügbaren «Ware» zu machen. Die menschliche Schönheit und die Schönheit der Natur lassen sich glücklicherweise nur beschränkt vermarkten. Kunstwerke dagegen können zum Raub der Kunsthändler, der Museen und der Sammler werden, und gegen diese «kapitalistische» Vereinnahmung des Schönen scheinen die Reproduktionen einen «demokratischen» Gegenakzent setzen zu wollen. Doch wer eine solche Reproduktion erwirbt, anschaut oder anhört, und wäre es auch ein Piperdruck oder eine HiFi-DVD, der sieht oder hört immer nur ein Bild vom Bild, einen manipulierten Nachklang eines Konzerts.

Hier wird jedoch ein neues Ereignis möglich, sozusagen ein Ereignis in zweiter Potenz. Man mag die Reproduktionen eines Kunstwerks noch so lange studiert und analysiert haben – die Kunstwissenschaft und die Musikwissenschaft leben von Reproduktionen –, es ist ein umso größeres Ereignis, wenn man diesem bis ins letzte Detail bekannten Kunstwerk plötzlich, sozusagen unerwartet in seinem wirklichen Da-Sein begegnet: auf dem Petersplatz steht, die Meñinas vor Augen hat oder in einem Konzert von Harnoncourt sitzt. Das Staunen ist dann ein anderes und noch größeres: Dieses Schöne, das ich zu kennen meinte, über das ich vielleicht eine lange Abhandlung geschrieben habe oder schreiben könnte, das gibt es also wirklich; es ist da, vor mir, und seine Wirklichkeit ist mehr und anderes als mein Wissen von ihm. Auch im Erleben einer Landschaft, die man aus Bildern seit langem kennt, kann sich dieses Erstaunen einstellen, vor allem aber bei Werken der Architektur, deren Raumeindruck keine Reproduktion wiedergeben vermag. All das zeigt noch einmal: Schönheit hat mit Da-Sein zu tun, und das macht sie zum Ereignis.

Das Schöne als Geschenk

So unvermutet das Ereignis auftritt, wir werden es nicht als unverursacht auffassen. Es ist zwar «einfach da», geht aber nicht aus dem Nichts hervor und normalerweise auch nicht aus blindem Zufall. Wir sträuben uns instinktiv gegen die Annahme, die Vollkommenheit des Schönen entstehe durch

ein zufälliges Zusammentreffen mehrerer Kausalreihen. Beim Kunstschönen ist das klar. Die Farben der Sixtinadecke sind nicht durch Zufall dorthin geraten, sondern dank dem Genie und der mühseligen, monatelangen Arbeit Michelangelos. Der Genuss dieses vielleicht mühsam hergestellten Schönen kommt uns schließlich unverdientermaßen zu (außer vielleicht dem Papst, der Michelangelos Arbeit bezahlen musste); deshalb erscheint es uns als ein Geschenk. Ein Geschenk wird mir unverdientermaßen durch die Gunst eines Anderen zu eigen – und wäre das auch nur der verfliegende Augenblick des Kunstgenusses und die Erinnerung an ihn. Ob sich der Künstler immer bewusst ist, dass er anderen etwas schenkt? Wo sich der Künstler mit seinem Werk mir sozusagen aufdrängen will, ist es mit der Schönheit meist nicht weit her. Das gilt vom Kitsch so gut wie von der belehrenden und bewusstseinsbildenden Kunst. Besonders unverfälscht tritt der Geschenkcharakter eines Kunstwerks dagegen dort zutage, wo es vor allem zur Ehre Gottes geschaffen wurde.

Wie aber steht es mit dem Naturschönen? Beim Kunstschönen kennen wir den Künstler, der uns dieses Geschenk gemacht hat – auch wenn die meisten Künstler des Mittelalters und der Antike für uns anonym bleiben. Doch hinter einer Naturschönheit sogleich den Weltenschöpfer als «Künstler» zu vermuten, wäre läppisch. Gott schafft keine Sonnenuntergänge und keine strahlenden Gesichter. Wir werden das Ereignis eines Naturschönen vielmehr auf das Zusammenfallen mehrerer unabhängiger, naturgegebener Kausalreihen zurückführen und es so tatsächlich als ein Produkt des «Zufalls» werten müssen. Ein schöner Sonnenuntergang ergibt sich aus einem bestimmten Einfallswinkel der Sonnenstrahlen unter bestimmten meteorologischen Bedingungen in einer geologisch und hydrologisch, botanisch und vielleicht auch vom Menschen mitgeprägten Landschaft. Erst das subjektive, vom Standpunkt des Beobachters mitbedingte Geschmacksurteil stellt die Harmonie fest, die sich ergibt, und beurteilt sie als «schön». Die weltberühmte Schönheit des Matterhorns beruht nicht letztlich darauf, dass zwei seiner Seiten von Zermatt aus nicht sichtbar sind.

Und doch mag man sich von einem Naturschönen «beschenkt» finden. Keiner denkt bei einem Sonnenuntergang oder bei einem schönen Gesicht an eine Analyse der zugrunde liegenden Kausalreihen; das Schöne, die Harmonie ist einfach da und sozusagen unübersehbar. Zugleich bleiben wir uns bewusst, dass diese Schönheit keineswegs selbstverständlich, ja äußerst zerbrechlich ist. Deshalb fühle ich mich mit diesem Schönen beschenkt, dankbar dafür, dass gerade ich unverdienter- und unerwarteterweise dieses Ereignis des Schönen erleben darf. Tausende mögen jedes Jahr nach Zermatt kommen, um das Matterhorn zu sehen; der tatsächliche Anblick, in je verschiedenem Tages- oder Mondlicht, bleibt immer wieder unerwartet und erstaunlich.

Also ein Geschenk ohne Schenkenden? Theoretisch weiß ich, dass hinter diesem Geschenk kein Schenkender steht. Zugleich tut sich ein Zugang auf zur Erkenntnis, dass mit dem schlichten Gegebensein einer Tatsache noch nicht alles abgetan sein kann. Weitere sinnträchtige und staunenswerte Dimensionen des Seins sind hinter dem Ereignis des Schönen zu erkunden. Da ist zunächst die Stimmigkeit zwischen meinem Empfinden und dem objektiv Gegebenen. Diese Stimmigkeit empfinde ich als wertvoll. Das Schöne erscheint mir vor allem deshalb als ein Geschenk, weil ich den Eindruck habe, etwas Wertvolles zu erleben. Ich fühle mich durch dieses Erlebnis bereichert, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick und in der Erinnerung an ihn. Hinter der nackten und kalten Welt der Tatsachen tut sich mir eine andere Welt auf – nicht nur die Welt meiner Empfindungen und Emotionen, sondern die Welt der Werte. Ich spüre es: Dieses Schöne ist nicht nur meine Empfindung, mein ästhetisches Erleben; da wird mir objektiv etwas Wertvolles geschenkt. Der Sonnenuntergang oder das schöne Gesicht ist da, so gut wie das Matterhorn in seiner Schönheit da ist und seit ewigen Zeiten da zu sein scheint.

So muss ich vielleicht meinen ersten Eindruck vom Schönen korrigieren. Die Hinfälligkeit scheint nicht zum Wesen des Schönen zu gehören; sie scheint sich vielmehr daraus zu ergeben, das alles Schöne, das wir erleben, unvollkommen ist. Wie könnte ich sonst jahrelang von der Erinnerung an ein Schönheitserlebnis zehren, wie könnte ich von ewiger Schönheit träumen? Wie könnte ich «zum Augenblicke sagen, verweile doch, du bist so schön»? Hinter dem hinfälligen Schönheitserlebnis tut sich mir eine andere, nur erahnte Welt auf. Das Entscheidende am Ereignis des Schönen kann nicht seine unerwartete Plötzlichkeit sein; es ist in erster Linie sein unverrückbares, unleugbares Da-Sein. Aber: Kann es so etwas geben, wie ein «ewiges Ereignis»?

Die Schönheit Gottes

Das führt zur Frage nach der Schönheit Gottes. Christliche Schriftsteller verstanden die Schönheit in der Natur gerne als Abglanz der Schönheit Gottes. Wenn in jedem menschlichen Werk etwas vom Werkmeister durchscheint, so argumentierten sie, dann muss auch in der Schöpfung eine Spur des Schöpfers zu finden sein. Nicht wenige meinten, diese Spur gerade in der geschöpflichen Schönheit zu finden. Dürfen wir Gott jedoch als «schön», ja als die Urschönheit bezeichnen? Ist das nicht eine Projektion unserer menschlichen Vorstellungen in Gott hinein? Vieles, was wir über das Schöne gesagt haben, kann auf Gott nicht zutreffen. Über Gott können wir kein Geschmacksurteil fällen, Gott ist nicht hinfällig und ereignishaft, in Gott kann es keine Harmonie von Elementen geben und kein Zusam-

menstimmen von Idee und Ausdruck. Das einzige, was Gott mit dem Schönen gemeinsam zu haben scheint, ist sein einfaches Da-Sein, für uns Menschen unerrechenbar und vielleicht sogar unwahrscheinlich. Ihn jedoch als ein Geschenk an mich zu betrachten wäre eine höchste Anmaßung.

Zwei Reihen von Überlegungen können helfen, in dieser Frage klarer zu sehen. Zum einen haben wir bisher fast ausschließlich das augen- und ohrenfällige Schöne betrachtet, Schönheit, die mir materiell verwirklicht entgegentritt. Der Ausblick blieb jedoch offen auf eine andere, nicht materielle Art von Schönheit: Die Schönheit einer mathematischen Gleichung, eines Gedichts, einer künstlerischen Idee noch bevor sie verwirklicht ist, selbst dann, wenn sie nie verwirklicht wird. Dieses nicht mehr augenfällige, nur im Geist gedanklich wahrnehmbare Schöne erweist sich paradoxerweise als beständiger und allgemeingültiger als die materielle Schönheit. Ein Gedicht Pindars, ein Chorlied des Sophokles oder ein Psalm bleiben schön über Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinweg, selbst dann, wenn wir sie in ihrem Urlaut nicht mehr wahrnehmen und verstehen können. Das gleiche wäre von schönen Charakterzügen einer Person zu sagen oder von einer schönen ethischen Tat.

Schon die sichtbare menschliche Schönheit, etwa eines Gesichts, enthält mehr und anderes als das Augenfällige. Ein Gesicht ist schön, wenn etwas Inneres und Verborgenes nach außen durchstrahlt. Ein Gesicht mag noch so ebenmäßig geformt sein, ein menschlicher Körper mag noch so genau einem Schönheitskanon entsprechen, sie wirken hohl und enttäuschend, wenn sie nicht Ausdruck einer Seele sind. Der wahre Grund ihrer Schönheit liegt nicht im Sichtbaren. Auch ein von den Jahren zerfurchtes Gesicht eines alten Menschen kann echte Schönheit ausstrahlen.

Das Geschmacksurteil ist vor allem für die Beurteilung des materiellen Schönen zuständig. Ob eine mathematische Gleichung oder ein ethisches Handeln als schön zu bezeichnen sind, ist keine Frage des Geschmacks – allenfalls des Wahrnehmungsvermögens. Folglich ist ein Werturteil über eine nicht materielle Schönheit grundsätzlich allgemeingültig – selbst dann, wenn nicht alle dieses Urteil teilen.

Das führt uns zu einer zweiten Reihe von Überlegungen. Sie setzt bei der eingangs erwähnten Dreiheit des Wahren, Guten und Schönen an. Wahrheit und Gutsein, haben wir gesagt, sind zeitenthoben und allgemeingültig. Die Schönheit mit ihrer Hinfälligkeit und ihrer Abhängigkeit vom subjektiven Geschmack schien nur schwer zu den beiden andern zu passen. Nun sind wir jedoch daran, eine tiefere Dimension von Schönheit zu entdecken, die weder hinfällig noch geschmacksabhängig ist. Im Licht dieser Entdeckung können wir das Verhältnis des Schönen zum Wahren und Guten neu überdenken. In der Tat: Das Schöne hat immer etwas von Wahrheit an sich, ob wir die Wahrheit nun als «dass es so ist» verstehen oder

als Unverhülltheit (a-letheia). Schönheit hat sich uns darin gezeigt, dass etwas «gerade so und nicht anders ist», in einem ganz bestimmten Da-Sein, das uns zudem unverhüllt, augen- und sinnenfällig oder geistig unübersehbar entgegentritt. Man wäre versucht zu sagen, dass das Schöne geradezu einen Urfall des Wahren darstellt – doch wie passt das mit der Subjektbezogenheit des Schönheitserlebnisses zusammen?

Bezogen auf ein empfängliches Subjekt ist auch das Gute; es ist immer «gut-für...» Dabei kann dieses «für...» zunächst den doppelten Sinn «für jemand» oder «für einen Zweck» haben; doch zuletzt muss auch der Zweck für jemand gut sein. Ein Gutes «für alle» scheint jedoch eine Utopie zu sein und ein in sich stehendes Gutes nur eine platonische Idee. Hier kommt die Schönheit zuhelfe. Was ich als Schönes erlebe, erlebe ich als etwas Gutes für mich, als ein Geschenk. Zugleich aber möchte ich, dass alle mein Geschmacksurteil teilen könnten, dass dieses Schöne ein Geschenk für viele, ja für alle wäre. Die Schönheit eines Kunstwerks nimmt nicht ab, sie wird nicht aufgeteilt, wenn viele Menschen es betrachten. Eher wäre das umgekehrte zu sagen: Die Vielzahl der Blicke lässt immer neue Dimensionen der Schönheit aufstrahlen. Das Schöne könnten wir geradezu als den Glücksfall eines universellen und unverbrauchbaren Guten ansprechen.

Ein Ausblick eröffnet sich: Das Schöne ist nicht nur zugleich etwas Wahres und etwas Gutes; es könnte sogar eine, wenn nicht *die* Höchstform von beiden sein. Die Schönheit wäre dann die zusammenfassende Vollendung der Transzendentalien. Die Unvollkommenheiten des Schönen, die wir eingangs feststellen mussten, seine Hinfälligkeit und seine Abhängigkeit von einem subjektiven Geschmacksurteil, würden dann ganz zum Ausdruck bringen, dass das Schöne an sich so vollkommen ist, dass wir ihm in unserer Erfahrungswelt nie begegnen. Kann es so etwas geben wie «das Schöne an sich», ist so etwas überhaupt denkbar? Muss Schönheit sich nicht immer in etwas Einzelem und deshalb Endlichem konkretisieren?

Wir sind in unserem Fragen von Gott ausgegangen: Kann Gott schön genannt werden? Jetzt haben wir entdeckt, dass die Schönheit die höchste, zusammenfassende Vollendung der Wahrheit und des Gutseins sein könnte. Gott als *die* Wahrheit und das Gute schlechthin anzusprechen ist weithin unbestritten. Weshalb dürften wir ihm nicht auch den Titel der Schönheit beilegen – sogar *a fortiori*? Gott ist nicht nur ein Einzelnes; er ist der Eine, in dem «das Schöne an sich» konkret sein kann. Er wäre dann sozusagen das ewige Da-Sein, das ewige Ereignis des Schönen.

Von hier aus können wir den Blick zurückwenden auf die endliche Schönheit. Im Licht unserer Überlegungen erscheint diese nun tatsächlich als ein Abglanz, genauer gesagt als ein Aufleuchten der Schönheit Gottes. Nicht das einzelne irdische Schöne ist ein Geschenk Gottes; doch es ist dem Da-Sein Gottes in seiner uns unzugänglichen Schönheit zu danken, dass es

so etwas wie Schönheit überhaupt gibt und geben kann – so wie auch alle Wahrheit und alles Gute ihren letzten Grund, ihr Fundament, ihre Beständigkeit in Gott haben. Bei der Schönheit ist das umgekehrte festzustellen: ihre hinfällige Ereignishaftigkeit, ihre Verwiesenheit auf das wahrnehmende Subjekt scheint ihren letzten Grund darin zu haben, dass die wahre Schönheit, die Schönheit Gottes für uns unzugänglich bleibt. Eben deshalb verweist das erlebte und erlebbare Schöne, ähnlich wie die erlebte Liebe, über sich hinaus auf etwas anderes, auf den Anderen, Gott.

WELCHE KUNST VERTRÄGT DER KIRCHENRAUM?

1. Vorbemerkungen

Die Fragestellung dieses Aufsatzes klingt zunächst sehr simpel und eindeutig, sie ist jedoch im Gegenteil sehr vielschichtig! Es verbergen sich hinter dem einen Fragezeichen sehr viele weitere, denen ich hier auf wenigen Seiten nachgehen möchte. Neben einer theologischen Hinterfragung werde ich Beobachtungen einbringen, die aus meiner Erfahrung als Bischof und Kunsthistoriker gespeist sind. Bei aller Systematik, die natürlich diesem Aufsatz zugrunde liegt, unternehme ich jedoch nur einen bescheidenen Versuch, dieses Thema einzukreisen. Ich werde daher lediglich einige Grundpositionen darlegen, die u.a. zu weiteren Diskussionen Anlass geben sollen, da ich glaube, dass die Fragestellung zu verschiedenen Zeiten neu durchdacht und beantwortet werden muss.

«Natürlich kann ich die Hl. Messe auch ohne jegliche Kunst feiern, ich kann Gott auch ohne Kunstwerk begegnen.»¹ so antwortete ich anlässlich einer Podiumsdiskussion bei der Frühjahrstagung 2003 des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen e.V. unter dem Thema «Ist weniger mehr? Wie gehen wir mit der Bildersehnsucht der Gläubigen um?». Letzten Endes besteht aber seit den frühesten Zeiten eine unverbrüchliche Verbindung zwischen der Liturgie der Kirche und der Kunst. Seit den Zeiten Kaiser Konstantins und dem von ihm sowie seiner Mutter, Kaiserin Helena, begonnenen Sakralbauprogramm² war der Kirchenbau nicht mehr ohne eine künstlerische Ausstattung zu denken. Ich brauche daher hier nicht mehr grundsätzlich auf die Frage der Gültigkeit des alttestamentlichen Bilderverbotes³ für die Kirche einzugehen: Mit der Menschwerdung Jesu Christi hat uns der unsichtbare Gott sein Angesicht gezeigt⁴, weshalb wir ihn auch abbilden können und dürfen!

Die Fragen, die uns hier bewegen, sind die: Ob es eine spezifisch christliche oder kirchliche Kunst gibt? Weiterhin, ob es Kunstformen gibt, die

FRIEDHELM HOFMANN, ist seit 2004 Bischof von Würzburg. Er absolvierte neben dem Studium der Philosophie und Theologie das der Kunstgeschichte, welches er mit einer Promotion zum Thema «Zeitgenössische Darstellungen der Apokalypse - Motive im Kirchenbau seit 1945» abschloss.

für einen Kirchenraum und die dort gefeierte Liturgie passend sind? Gibt es auch Kunst(werke), die den Gläubigen nicht zugemutet werden kann? Welche Funktion haben Bildwerke im Kirchenraum? Werfen wir zunächst einen Blick in die Geschichte der Kirche, um das Thema für die Gegenwart fruchtbar zu machen.

2. Narratives Bild – Repräsentationsbild

Bilder sind nicht gleich Bilder, sie unterscheiden sich zunächst nach ihrer inhaltlichen Aussage, in geringerem Umfang auch nach ihrer Funktion im Kirchenraum. Es gibt in der christlichen Kunst seit dem 4. Jahrhundert zwei große Traditionen des Bildes. Zum einen sind da die narrativen Bilder, zum anderen die Repräsentationsbilder⁵.

2.1. Das narrative Bild (Historienbild)

Seit dem frühen 3. Jahrhundert sind Bilder christlichen Inhaltes, z.B. auf Sarkophagen wie auch in den Katakomben, bekannt. Es handelt sich dabei meist um biblische Rettungs- und Heilungsszenen. In den Basiliken der nachkonstantinischen Zeit sind dann große narrativ-didaktische Bilderzyklen zu finden. Auf diesem Hintergrund konnte Papst Gregor der Große (um 540-604) feststellen, dass Bilder zur Andacht disponieren, indem sie das Leben der Heiligen vor Augen stellen und zur Belehrung der Ungebildeten dienen. Im Mittelalter erlebten solche narrativen Zyklen in den Glasfenstern der Kathedralen und den Freskenzyklen der Kirchen einen weiteren Höhepunkt. Sprechender Ausdruck ist die «Biblia pauperum», die seit dem 14. Jahrhundert weiteste Verbreitung fand. Diese zeigt ein christologisches Programm von der Verkündigung bis zur Krönung Mariens, wobei jeweils eine Szene aus dem Neuen Testament von zweien aus dem Alten, im Sinne einer Präfiguration, begleitet wird.

Einen Höhepunkt in der Ausstattung von Kirchenräumen und somit auch der Kunstgeschichte bilden die großen Ausmalungen in den Sakralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts. Vornehmlich die Decken wurden nun, oftmals im Zusammenspiel mit Stuckarbeiten, mit Szenen aus dem Leben Jesu, seiner Mutter oder der Heiligen überzogen. All diesen Darstellungen eignet zunächst ein ganz bewusst erzählerischer Charakter.

2.2. Das Repräsentationsbild – das Andachtsbild

In den spätantiken (Kaiser-)Porträts liegen die Wurzeln des Repräsentationsbildes, wenngleich die Traditionsstränge hier nicht bruchlos sind! Die Autorität solcher Darstellungen, wie auch deren Verehrungsanspruch wurde

jedoch durchaus von den neuen christlichen Darstellungen absorbiert. Einzelne dieser Bilder waren mit einer besonderen Authentizität ausgestattet, indem sie zu den sog. «Acheiropoieten»⁶ gehörten. Solche Repräsentationsbilder sind vor allem in den Apsismosaiken der Basiliken zu finden, wo Christus oder die Gottesmutter in thronender Haltung dargestellt sind.

Seit dem 9./10. Jahrhundert – als die Skulptur über das Reliquiar in unserem Kulturkreis wieder zugelassen wurde – gehören auch Plastiken, vornehmlich aber Monumentalkreuze, in diese Kategorie. An erster Stelle ist hier das Gerokreuz aus der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts im Kölner Dom zu nennen sowie die Goldene Madonna aus dem Essener Münster, die zeitgleich entstanden ist. Solche Figuren waren stets auch in das liturgische Leben eingebunden und agierten als Repräsentanten der jeweiligen Kirche oder geistlichen Gemeinschaft, so dass sich oftmals um sie ein vielfältiges Brauchtum, das sich in Marienkrönungen oder auch Bekleidungen der Bilder ausdrückte, entwickelte. Neben vermeintlichen magischen Vorstellungen oder Missbräuchen, die sich ebenso einschleichen konnten, war jedoch der Gedanke ihrer Verehrung stets grundlegend.

Seit dem 12. Jahrhundert entwickelte sich ausgehend von den Reliquienschränken das Retabel auf den Altären, das nun fest installiert wurde. In dessen Zentrum stand wiederum das Bild⁷ als Repräsentant des jeweiligen Altar- oder Kirchenheiligen, allen voran die Darstellungen Christi und seiner Mutter. Diese Bilder konnten vor allem im Spätmittelalter von einer großen Anzahl von Szenen gerahmt sein, die wiederum rein narrativen Charakter hatten.

Das Repräsentationsbild hatte nun innerhalb von reich ausgestatteten Kirchenräumen sein «Alleinstellungsmerkmal» weitgehend verloren und trat oftmals nur noch an bestimmten Tagen in den Mittelpunkt des gläubigen Interesses. Auch im Zeitalter des Barock änderte sich dies nicht mehr. Verehrte Bilder gingen vielfach in einer überbordenden Raumzier⁸ unter.

Das Andachtsbild lässt sich nicht in allen Fällen klar vom Repräsentationsbild und dem Historienbild abgrenzen, da seine Definition nicht auf der Bildform oder dem Bildthema beruht. Mir scheint jedoch die Nähe zum Repräsentationsbild gegeben, weshalb ich es hier als eine Unterform ansetzen möchte. Das Andachtsbild definiert sich nämlich über seine intendierte Wirkung: dem Betrachter einen Zugang zur Andacht zu eröffnen. Solche Bilder finden ihren Ursprung in einer individuell geprägten Frömmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts, die nicht zuletzt durch die Mystik sowie vor allem auch durch die «Devotio moderna» beeinflusst wurde. Die Bilder – es sind tatsächlich vor allem Plastiken – richten sich an einen einfühlenden Betrachter und versuchen, in ihm Affekte zu wecken. Typisch für diese Arbeiten ist jeweils eine Hinwendung zum Betrachter, um einen Kontakt zu diesem aufzubauen. Zu den ersten Andachtsbildern gehören

zunächst die Vesperbilder, der Schmerzensmann sowie die Christus-Johannes-Gruppen.

3. Kunst im Kirchenraum – eine historische Grundlegung

Allen voran war das Hohe Mittelalter nicht nur für die christliche Kunst, sondern für das religiöse Leben im allgemeinen eine überaus fruchtbare Epoche.

Bis in das 11. Jahrhundert hinein waren die Ausstattungen der Kirchen und Kathedralen mehr oder weniger von den gleichen Bildthemen geprägt, auch wenn sich natürlich landschaftliche Unterschiede, z.B. in den regional tätigen Werkstätten festmachen ließen. Nach der Wende zum 2. Jahrtausend wurde die religiöse «Landschaft» durch die Gründung von Orden und geistlichen Gemeinschaften vielfältiger⁹. Zahlreiche Orden wurden damals begründet und trugen vielfältige spirituelle Impulse in die damals sich stark wandelnde Gesellschaft. Erwähnt seien hier nur die Franziskaner sowie die Dominikaner, die für die sich ausbildenden städtischen Gemeinwesen von eminent großer Bedeutung waren.

3.1. Die Kunst der Zisterzienser

Mit der Gründung des Reformklosters von Citeaux wollten Robert von Molesme (um 1028–1111) und seine Gefährten im Jahre 1098 zur ursprünglichen Strenge der Regel des Hl. Benedikt zurückkehren. Die Reform führte bekanntermaßen zu einer Neugründung, die sich auch künstlerisch stark von der Tradition Clunys absetzte. So war der 1130 geweihte Bau von Cluny III von seinem Anspruch her keine Abteikirche mehr, sondern eine «Kirche für die Welt»¹⁰, sie wurde nämlich schon recht bald von zahlreichen Reisenden und Pilgern aufgesucht. Der Bau machte nicht nur durch seine schiere Größe Eindruck, sondern auch durch seine baukünstlerische Ausstattung¹¹. Dem «opus dei» der Liturgie, sollte nichts vorgezogen werden und deren Reichtum sollte dementsprechend alles übertreffen.

Bernhard von Clairvaux antwortete unmittelbar auf Cluny III: «Es strahlt die Kirche in ihren Mauern, und an ihren Armen leidet sie Mangel! Ihre Steine kleidet sie in Gold, und ihre Kinder lässt sie nackt! ...»¹². Aus dieser verbalen Kritik entwickelte der Orden der Zisterzienser seine eigene Kunstauffassung, die in einer weitgehenden Schmucklosigkeit der Kirchengebäude gipfelte. Der Verzicht auf jeden figürlichen Skulpturenschmuck nahm nur Bilder der Gottesmutter aus! Der dritte Bau von Cluny wie auch die Klosterkirchen der Zisterzienser stehen somit für zwei extreme Auffassungen des Sakralbaues sowie seiner Ausstattung im Mittelalter.

3.2. Bettelorden und ihre Kunstauffassung

Mit dem Wachsen der Städte ist im 13. Jahrhundert untrennbar auch die Entstehung der Mendikantenorden wie der Augustiner, Dominikaner, Franziskaner und Karmeliten verbunden. Sie alle fanden in den Städten ein weites Betätigungsfeld. Vor allem die Predigtstätigkeit der Dominikaner und Franziskaner verlangte nach großen Räumen, in denen der Prediger gut gehört und auch gesehen werden konnte. Es entstand so der Saalraum der schlichten Bettelordenskirche. Deren Architektur diene ganz sachlich dem Zweck der Schaffung eines Nutzbaues, der viele Menschen aufnehmen konnte. Neben dieser Schlichtheit ihrer Architektur bereiteten die Bettelorden einer weiteren Veränderung die Wege: Im Zentrum der Tätigkeit der Mendikanten stand nun der einzelne Mensch ohne Ansehen von Person und Stand. In jedem einzelnen erkannte man nun Christus als Bruder, so dass das Heilige nicht mehr in einer übergeordneten heilsgeschichtlichen Universalität gesehen wurde, sondern als individuelle Person. Badstübner sieht diesen Ansatz schon in den Fresken Giotto di Bondones (1266–1337) aus der Zeit um 1290 in der Oberkirche von San Francesco in Assisi verwirklicht¹³. Bondones Schilderungen zeigen eine bisher unbekannte Wirklichkeitsnähe, die Menschen aus Fleisch und Blut darstellen. Aus dieser Realitätsnähe der franziskanischen Spiritualität erwuchsen u.a. die in ihrem Realismus erschütternden Kreuzigungsdarstellungen des späten Mittelalters.

Aus der spirituellen Neubelebung, die die Bettelorden dem Mittelalter schenkten, erwuchs auch die deutsche Mystik, die vor allem im 14. Jahrhundert blühte. Nicht umsonst gehörten Meister Eckhart (1260–1328), Heinrich Seuse (um 1295–1366) und Johannes Tauler (um 1300–1361) alle dem Dominikanerorden an.

In diesem Umfeld konnten sich nun erstmals auch neue Bildthemen ausprägen. Vorrangig sei hier an das Vesperbild erinnert. Die Darstellung der Gottesmutter, die den toten Sohn auf ihrem Schoß beweint, ist Anfang des 14. Jahrhunderts erstmals nachweisbar, wurde aber in der religiösen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts vorbereitet. Bis in das 18. Jahrhundert hinein¹⁴ pflegten einige der Bettelorden weiter ihre spezielle Architektur und Kunstauffassung, in dem sie z.B. reiche Stuck- und Freskendekorationen oder allzu manieriert wirkende Bildwerke entschieden ablehnten¹⁵. Daneben bildeten sich jeweils ordenseigene ikonografische Traditionen oder Bildthemen heraus. So finden sich in Klosterkirchen der Franziskaner vorzugsweise Darstellungen der Unbefleckten Empfängnis Mariens, nachdem der sel. Johannes Duns Scotus (1265/66–1308) sich theologisch damit bereits im 13. Jahrhundert auseinander gesetzt hatte.

4. Voraussetzungen für Kunst im Kirchenraum

Kunst im Kirchenraum ist nicht nur eine Frage des kirchlichen Mäzenatentums, vielmehr bedarf es auf der Folie des oben Gesagten gewisser Grundbedingungen auch auf Seiten der Kirche¹⁶. Zwei Beispiele: Der sel. Dominikanermönch Jacobus a Voragine (1228/29–1298) verfasste um 1260 die «Legenda aurea», eine Sammlung von ursprünglich 182 Traktaten zu Kirchenfesten und Heiligenlegenden. Die «Legenda aurea» fand über Jahrhunderte weiteste Verbreitung und wurde in zahllosen Auflagen und unterschiedlichsten Versionen bekannt. Sie war sicherlich im Mittelalter populärer als die Heilige Schrift. Zwar sind die geschilderten Geschichten stark legendär, da es sich bei der «Legenda» zuerst um ein Erbauungsbuch handelt. Sie hat jedoch in allerstärkstem Maße die christliche Kunstgeschichte seit dem Mittelalter geprägt und zahllose narrative Bildzyklen inspiriert.

Kunst brauchte zu allen Zeiten die Auseinandersetzung mit Literatur, um produktiv sein zu können. Die erste Quelle der Inspiration sind in unserem Falle natürlich die heiligen Schriften des Alten und Neuen Testamentes. Es bleibt jedoch kritisch zu fragen, inwieweit wir als Geistliche und Theologen uns in unserem Diskurs nur im binnenkirchlichen Raume bewegen oder es schaffen, unsere Überlieferung in die Gegenwart hinein zu aktualisieren? Jacobus a Voragine traf literarisch offenbar einen Nerv seiner Zeit!

Über Jahrhunderte hinweg, bis zur Zeit der Aufklärung, hatten Geistliche eine Art «Deutungsmonopol» über die Bilder, d.h. aus dem kirchlichen Raum wurden wesentliche Impulse für die Ikonografie und Ikonologie gegeben. So ist es nicht verwunderlich, dass das Bildprogramm der Würzburger Residenz, eines Bauwerkes von abendländischem Rang, von zwei Jesuiten des Würzburger Kollegs ausgearbeitet wurde. Die Deutsche Bischofskonferenz forderte daher auch 1993 in ihrer Handreichung «Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung», dass die Künste «integrierte Bestandteile des Theologiestudiums»¹⁷ sein sollen. Allein hier ist bisher bedauerlicherweise leider recht wenig geschehen!

Ein typisches Beispiel für die Wechselwirkung von theologischer Aussage und Bildthema ist das Bildmotiv der Unbefleckten Empfängnis Mariens, der Immakulata. Bereits seit dem 13. Jahrhundert war die Lehre Inhalt wichtiger theologischer Diskussionen, nicht nur zwischen Franziskanern und Dominikanern, bevor im Jahre 1854 Papst Pius IX. das Dogma der Unbefleckten Empfängnis verkündete.

Bis dahin hatte das Motiv schon eine bewegte Geschichte in der Kunst erlebt. Über verschiedene Zwischenstufen bildete sich im Umkreis der spanischen Kunst des Barocks der Typus der auf der Weltkugel stehenden und von zwölf Sternen umgebenen Jungfrau heraus, das sich an die Vision der

apokalyptischen Frau anlehnt (Offb 12). Ein Bildthema, das für unsere Vorstellungen bis heute maßgeblich ist! Auch hier gingen wiederum Theologie, Frömmigkeit und Kunst eine fruchtbare Symbiose ein, die neue Wege ebnete.

Es bedarf auf Seiten der Kirche auch weiterhin einer Aufgeschlossenheit und einer spirituellen Kraft, die mit einem gewissen Selbstbewusstsein gepaart ist, um Impulse in die Welt der Kunst zu senden, die wiederum für das religiöse Leben fruchtbar gemacht werden können. Hier bleibt noch viel zu tun!

5. Gibt es eine kirchliche Kunst?

Mit den Verwerfungen in der Folge der Französischen Revolution und dem Ende der alten Reichskirche, das durch die Säkularisation von 1802/3 endgültig besiegelt wurde, trat der Bruch zwischen Kirche und Kunst deutlich zutage. Das spirituelle Wiedererstarken der katholischen Kirche im Laufe des 19. Jahrhunderts ging gleichzeitig mit einem tiefen Misstrauen gegenüber der modernen Welt einher. Auch im Bereich der Kunst gingen daher kaum noch Impulse von der Kirche aus. Es ist nur allzu typisch, dass die Nazarener zwar als Künstler eine Reform der Kunst auf religiöser Grundlage anstrebten, aber wesentlich eine Bewegung außerhalb der Kirche waren.

Innerkirchlich orientierte man sich künstlerisch an vergangenen Epochen, namentlich am Mittelalter als einer Zeit vor der großen europäischen Krise der Glaubenspaltung. So griff man kirchlicherseits willig auf die damals sich ausbildenden Stile der Neoromanik und Neogotik, in geringerem Maße aber auch des Neubarock zurück. Noch im Jahre 1912 konnte der damalige Kölner Erzbischof Antonius Kardinal Fischer verlangen: «Neue Kirchen sind der Regel nach in romanischem oder gotischem bzw. sogenanntem Übergangsstile zu bauen.»¹⁸ Allerdings ging es auch Kardinal Fischer nicht nur um billige Reproduktion, da er fortfuhr: «... Andererseits haben wir auch noch gar so manche Künstler, die sich mit Fleiß, Geschick und Ausdauer so in den Geist der alten Architektur hineingelebt haben, dass sie imstande sind, nicht geistlos zu kopieren ... sondern selbständig im Geiste der alten Meister zu schaffen.»¹⁹

Da es jedoch Kirche darum gehen muss, die zeitlose Botschaft des Evangeliums in die konkrete Gegenwart hinein zu übersetzen, bedarf sie dafür auch wesentlich der zeitgenössischen Kunst! Dies gilt umso mehr, als dort vielfach spirituelle Tendenzen feststellbar sind. Immer wieder widmen sich Künstler in ihrem Schaffen explizit religiösen Themen oder suchen in ihren Werken nach Möglichkeiten der Grenzüberschreitung, also der Transzendenz. Auf diesem Hintergrund ist es unzulässig, bestimmte künstlerische Ent-

wicklungen oder Strömungen als unkirchlich zu brandmarken. Gerade die deutsche Kirche kann nach der Wiedervereinigung unseres Landes aus einem künstlerischen Reichtum schöpfen, der in der unterschiedlichen Entwicklung beider deutscher Staaten nach 1945 und deren Kunstauffassungen begründet liegt. Es geht hier um zwei Traditionen: die der Abstraktion, die im Westen stark gepflegt wurde, und die der gegenständlichen Malerei und Plastik, die vornehmlich in Ostdeutschland heimisch war. Beide künstlerische Wege haben durchaus im Rahmen kirchlicher Kunstpflege ihre Berechtigung²⁰.

Es gibt in der zeitgenössischen Kunst eine starke Tendenz, den Menschen absolut zu setzen – ohne jegliche Rückbindung an Werte und Traditionen. Dahinter steht zuallererst die Leugnung der Existenz Gottes, eine Verherrlichung der Sexualität, aber auch der Gewalt und Grausamkeit. Dies kann die Kirche in keinsten Weise gutheißen oder innerhalb ihrer Räume mittragen! Kunst im Kirchenraum soll der Verherrlichung Gottes dienen und den Glauben der Menschen stärken.

6. Bilder im Kirchenraum heute

6.1. Das Bild im Altarraum

Nachdem der Altar als «Tisch des Herrn» heute oft wieder freistehend ist, ist die direkte Zuordnung von Bild und Altar nicht mehr gegeben, weshalb nicht mehr vom Altarbild gesprochen werden kann. Daher sei hier der Terminus technicus «Bild im Altarraum» verwandt²¹.

In den letzten Jahren sind verstärkt Bemühungen um das Bild im Altarraum feststellbar. Das Bild im Altarraum ist neben dem Altar sowie dem Ambo der Fokus innerhalb eines Sakralraumes, weshalb diesem eine besondere Bedeutung zukommt. Es kann sich hierbei generell nicht um ein narratives Bild oder einen Zyklus handeln, wie dies z. B. bei den mittelalterlichen Flügelaltären der Fall war. Vielmehr soll dieses einen eindeutigen christologischen Bezug haben, der das Bild wiederum an das am Altar gefeierte Mysterium rückbindet. Es sind daher hier eindeutig Repräsentationsbilder gefordert, die den gekreuzigten und erhöhten Herrn in seiner Gemeinde vergegenwärtigen. In gewissem Sinne besteht so ein direkter Bezug zu den Apsisdarstellungen der frühchristlichen Basiliken wie auch der mittelalterlichen Kirchen und Kathedralen.

Mir scheinen jedoch überlieferte ikonografische Traditionen heute nicht mehr ohne weiteres zu greifen, so dass auch in der Abstraktion eine Möglichkeit liegt, die Größe und Schönheit und das Unsagbare Gottes auszudrücken. Gerade das Bild im Altarraum drückt in besonderer Weise das aus, was die Konstitution «Sacrosanctum Concilium» des 2. Vatikanischen Kon-

zils über die Künste im Allgemeinen sagt: «Sie sind um so mehr Gott, seinem Lob und seiner Herrlichkeit geweiht, als ihnen kein anderes Ziel gesetzt ist, als durch ihre Werke den Sinn der Menschen in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden» (SC 122). Es geht hier also nicht um eine Dekoration des Raumes, sondern um eine Hinführung zum Geheimnis des Wesens Gottes.

6.2. Narrative Bilder im Kirchenraum

Über Jahrhunderte hinweg sollten Bilder auch der Belehrung derer dienen, die nicht lesen und schreiben konnten. Zahlreiche Bildmotive haben sich so aufgrund der häufigen Verwendung fest in unser kulturelles Gedächtnis eingebrannt. Wir leben jedoch heute in einer Zeit, die jedem von uns unzählige Informationen an beinahe jedem Ort zugänglich macht. Eine Flut von Bildern ist die Folge. «Wir amüsieren uns zu Tode», lautet ein Buchtitel des amerikanischen Medienwissenschaftlers Neil Postman (1931–2003). Bilder haben heute daher nicht mehr die auratische Kraft, die sie in vergangenen Jahrhunderten besaßen.

Es bleibt deshalb kritisch zu fragen, inwieweit narrative Bilder und Zyklen heute noch ihren Platz in unseren Kirchen behaupten können? Sollte dies der Fall sein, so dienen sie allemal nicht mehr der Dekoration des Raumes! Ausgenommen von dieser Kritik ist der Kreuzweg, der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts²² zu den festen Ausstattungsstücken in unseren Kirchen gehört. Kreuzwege haben zum einen einen stark narrativen Charakter, jedoch sind sie allemal auch Andachtsbilder!

6.3. Andachtsbilder im Kirchenraum

Andachtsbilder haben im Kirchenraum einen besonderen Stellenwert, da sie dem Gebet und der Betrachtung der einzelnen Gläubigen dienen. Vielfach handelt es sich dabei um Darstellungen der Gottesmutter, aber auch um Bilder Christi oder eines besonders verehrten Heiligen. Immer wieder ist festzustellen, dass bei solchen Darstellungen – auch in modernen Kirchenräumen – auf alte Kunstwerke zurück gegriffen wird. Handelt es sich dabei um Bilder, die bereits eine lange Verehrungsgeschichte aufweisen, ist dies voll und ganz zu unterstützen. Oft jedoch scheinen Werke der alten Kunst eine größere Vertrautheit in sich zu tragen als zeitgenössische. «Moderne Bilder sind nicht konfliktfrei»²³ und bergen daher eine gewisse Sprengkraft in sich, die uns Christen als Herausgerufenen gut tun könnte. Zudem bringen zeitgenössische Kunstwerke die Fragen der Gegenwart, im Idealfalle auch vor dem Angesichte Gottes, zur Sprache.

Kritisch ist jedoch zu fragen, ob die Gegenwartskunst sich in angemessener Weise mit dem Phänomen des Andachtsbildes auseinandersetzt oder

hier eventuell sogar neue Formen entwickelt. Anders als beim Bild im Altarraum scheint mir noch sehr viel an Diskussion auf beiden Seiten notwendig. Es ist daher nur allzu verständlich, dass im Bereich der privaten Andacht Bildwerke des Mittelalters oder des Barock bevorzugt werden. Offensichtlich finden die Gläubigen hier weitaus eher einen emotionalen Zugang. Zudem sind die Grundbefindlichkeiten des Menschen von Schmerz, Trauer, Freude und Wut seit Jahrtausenden die gleichen, so dass diese auch in einem alten Bildwerk in idealtypischer Weise eingefangen sein können.

7. Alte Kunst im Kirchenraum

Die katholische Kirche hütet einen reichen Schatz an bedeutenden Kunstwerken, die zum reichen kulturellen Erbe der Menschheit gehören. Zahllose Menschen besuchen Jahr für Jahr unsere Kirchen und Kathedralen. Dieses reiche Erbe kann so übermächtig sein, dass eine Beschäftigung mit der Gegenwart und ihren künstlerischen Strömungen nur schwer möglich ist. In all ihren amtlichen Äußerungen hat die Kirche stets zur Pflege dieses Vermächtnisses aufgerufen. Papst Johannes Paul II. rief im Jahre 1988 im Rahmen einer Kurienreform eigens die Päpstliche Kommission für die Kulturgüter der Kirche ins Leben!

Die Kirche bekennt sich damit in eindrucksvoller Weise zu ihrer kulturellen Überlieferung und will diese gleichzeitig für die Gegenwart fruchtbar machen.

Religiöse Kunstwerke vergangener Epochen sind immer auch materialisierte Zeugnisse unseres Glaubenslebens. Mit der Pflege unseres reichen Erbes stehen wir so ganz bewusst zur Geschichtlichkeit unserer Existenz und sehen dies im Lichte unseres Glaubens als Zeugnis des Wirkens Gottes in unserer Welt.

Es wäre daher grundlegend falsch, alte Kunst nur in kirchlichen Sammlungen und Museen konservatorisch zu pflegen. Sie gehört wesentlich in unsere Kirchen. Das Heutigwerden unseres Glaubens braucht gerade das Wissen um unsere Vergangenheit! Es ist daher ebenso zu begrüßen, wenn in modernen Kirchen im Rahmen eines alten Kunstwerkes eine Rückbindung an das reiche Erbe der Kirche geschieht. Allerdings sollten Werke der alten Kunst nicht als Alibi für eine mangelnde Auseinandersetzung mit der Moderne dienen. Hier wäre dann berechtigte Kritik angebracht! Werke alter Kunst können aber nicht nur für die Gläubigen und für unser gottesdienstliches Leben eine Bereicherung darstellen, sie können dies auch für zeitgenössische Künstler sein, die dadurch Anregungen für ihr eigenes Schaffen empfangen.

8. Die Frage des Kitsches

Im Zeitalter der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken werden wir in unseren Kirchenräumen auch immer wieder mit Bildwerken konfrontiert, denen Kunsthistoriker keinen hohen künstlerischen Rang zubilligen würden. Ja sogar mit solchen, die wir für Kitsch halten mögen. Es sind dies jedoch vielfach solche, die von Seiten vieler Gläubigen eine besondere Verehrung erfahren! Hier gilt es, pastorale Klugheit walten zu lassen und auch eine gewisse Demut an den Tag zu legen.

Ich möchte daher gerne eine Aussage in den Raum stellen, die Georg Meistermann (1911–1990) mir gegenüber vor vielen Jahren gemacht hat: «Wenn die Leute vor einer kitschigen Fatima-Madonna beten kommen, dann lässt die Madonna in der Kirche und ersetzt sie nicht durch ein Kunstwerk»²⁴. Die religiösen Bedürfnisse der Gläubigen standen auch für einen Künstler wie Georg Meistermann noch vor den Ansprüchen der Kunst.

9. Schlussbemerkungen

Das Verhältnis von Kirche und Kunst war über Jahrhunderte hinweg ein enges und daher auch fruchtbares und dynamisches. Die Kirche wirkte über die Epochen hinweg stilbildend und brachte Anregungen in die jeweiligen Zeitstile ein! Es ist daher zunächst unzulässig, gewisse Stile als unkirchlich zu bezeichnen. Die Kirche war immer für künstlerische Entwicklungen offen. Auch heute kann sie daher keinen Stil oder eine künstlerische Schule als normativ ansehen. Unbeschadet des Stiles gilt aber auch, dass Kunstwerke im kirchlichen Rahmen einen Transzendenzbezug haben müssen.

Für ein fruchtbares Verhältnis von Kirche und Kunst ist es unerlässlich, dass Kirche und Theologie mit Künstlern in einem engen Austausch verbleiben und ihre Anforderungen und Wünsche auch sprichwörtlich in deren Ateliers tragen. Nur so kann auch Kunst für den Kirchenraum entstehen. Solch ein Austausch ist ein wichtiger Gradmesser für die spirituelle Kraft der Kirche, die sich bewusst in der Mitte der Gesellschaft den Fragen unserer Zeit stellen will. Auch heute gilt noch der Wappenspruch des Münchner Erzbischofs Michael Kardinal Faulhaber (1869–1952), der ein Sohn der Diözese Würzburg war: «Vox temporis – vox dei», d.h. «Die Stimme der Zeit ist die Stimme Gottes.»

Die klassischen künstlerischen Gattungen von Architektur, Malerei und Plastik wurden in den letzten Jahrzehnten durch weitere wie Fotografie, Videokunst, Land-Art etc. bereichert. Hier gilt es, mit großer Aufmerksamkeit die weiteren Entwicklungen zu verfolgen. Es scheint mir im Moment jedoch so, dass für den Bereich der Kunst im Kirchenraum lediglich die klassischen künstlerischen Disziplinen Geltung haben können. Dies heißt

allerdings nicht, dass z.B. in der Videokunst Arbeiten entstehen, die religiöse Aussagen in sich tragen.

Neben einer Vielfalt an künstlerischen Arbeiten, die unser religiöses Leben nur bereichern können, da sie Anteil haben an der Schöpferkraft Gottes, sollte jede Region, d.h. jedes Bistum auch versuchen, die dort vorhandenen künstlerischen Talente zu pflegen und als Ausdruck des Potentials einer Landschaft fruchtbar zu machen. So ist z.B. die Diözese Würzburg in den Jahrzehnten der Nachkriegszeit von einer spezifischen Architektursprache im Sakralbau geprägt, die wesentlich auf die Person des damaligen Diözesanbaumeisters Hans Schädel (1910–1996) zurückgeht.

Maßstab jeder künstlerischen Arbeit im Kirchenraum muss zunächst deren künstlerische Qualität sein, da jedes Kunstwerk im sakralen Raum «Ausdruck der Verherrlichung Gottes und Danksagung für Schöpfung und Erlösung»²⁵ ist. Von daher sind bei der Auswahl von Arbeiten sowie der Auftragsvergabe für neue Werke strenge Kriterien anzulegen, um im kirchlichen Raum nicht einer billigen Talmi-Kultur Tür und Tor zu öffnen²⁶. Wir sind verpflichtet, in der Liturgie die kostbarsten Schätze, die uns Menschen in die Hand gegeben sind, zu hüten. Sollte daher so manches Kunstwerk für den Moment nicht erschwinglich sein, so ist es allemal besser zu warten, als eine zweitrangige, hingegen erschwingliche Lösung zu verwirklichen. Wir dürfen auch innerhalb der Kirche nicht der Versuchung einer konsumistischen Haltung erliegen.

Schließen möchte ich diese Ausführungen, die eher «Aphorismen» im Sinne von Gedankensplittern sind, mit zwei Zitaten des Schriftstellers Ralf Rothmann (*1953), die auch für bildende Künstler gelten können: «Aber man muss doch warten können und sich so rein und bereit wie möglich halten für den richtigen Moment ...»²⁷ und «Gerade weil jedes Werk, auch das vollkommenste, immer bloß zurückbleibt hinter unserer Sehnsucht, macht es diese absolute Freiheit deutlich und öffnet uns die Augen dafür, dass es Unsicherheit letztlich nicht gibt.»

Prägnanter kann man wohl kaum das Wesen des Künstlers und der Kunst umschreiben. Wir brauchen die Kunst in der Kirche, vor allem in den Kirchenräumen, auch wenn man ohne Kunst die Messe feiern kann, da Kunstwerke auf ganzheitliche Weise Wege von und zu Gott begleiten.

ANMERKUNGEN

¹ Podiumsdiskussion: *Ist weniger mehr? Wie gehen wir mit der Bildersehnsucht der Gläubigen um?*, in: G. BAYER-ORTMANNS/D.M. MEIERING, *Braucht Glaube Kunst?*, Köln – Aachen 2006, 70.

² Ich erinnere hier nur an die Laterans- und die Petersbasilika in Rom sowie die Grabeskirche in Jerusalem und an die Geburtskirche in Bethlehem.

³ Dazu finden sich die expliziten biblischen Aussagen bei Ex 20,4,5; Lev 26,1 und Dtn 7,25.

⁴ Der Prolog des Johannesevangeliums 1,1–14, bes. Vers 14 ist hier die Grundlage jeder christlichen Bildtheologie. Vergleiche dazu das Konzil von Ephesus 431.

⁵ Generell sei für diesen Themenbereich auf die grundlegende Arbeit des Münchner Kunsthistorikers HANS BELTING verwiesen: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

⁶ Der Begriff aus dem Griechischen bezeichnet sogenannte «nicht von Menschenhand gemachte Bilder»; dazu gehören u.a. das «Mandylion», eine venerable Darstellung des Antlitzes Christi. Solche Christus- und Marienbilder sind in Syrien und Kleinasien bereits im 6. Jahrhundert nachweisbar. Auch die angeblich vom Evangelisten Lukas gemalten Marienbilder zeichnen ein besonderer Verehrungsanspruch aus. Rom birgt eine Anzahl solcher Marienbilder.

⁷ »Bild« umschließt in diesem grundlegenden Sprachgebrauch sowohl die Plastik als auch die bemalte Tafel.

⁸ Die Plastik des «Gegeißelten Heilandes» in der Wies bei Steingaden tritt in der prächtigen Fassung des Hochaltares kaum noch hervor!

⁹ Zu diesem umfangreichen Themenbereich sei auf die beiden folgenden Publikationen verwiesen: E. BADSTÜBNER, *Klosterkirchen im Mittelalter. Die Baukunst der Reformorden*, München 1985 sowie G. BINDING/M. UNTERMANN, *Kleine Kunstgeschichte der mittelalterlichen Ordensbaukunst in Deutschland*, Darmstadt 32001.

¹⁰ E. BADSTÜBNER, *Klosterkirchen im Mittelalter*, 136.

¹¹ Dies belegen in eindrucksvoller Weise die erhaltenen extrem qualitativollen Kapitelle, die zu den Meisterleistungen romanischer Plastik gehören.

¹² E. BADSTÜBNER, *Klosterkirchen im Mittelalter*, 140.

¹³ Ebd., 280.

¹⁴ Damals hatten z.B. die Zisterzienser längstens schon ihre strenge Haltung gegenüber Bildern aufgegeben und sich der «liberalen» Kunstauffassung der anderen Orden angeglichen.

¹⁵ Ein sprechendes Beispiel für solche Zurückhaltung in der Ausstattung eines Kirchenraumes ist die Klosterkirche der Minoriten in Schönau bei Gemünden am Main im Bistum Würzburg. Deren geschlossenen erhaltene Ausstattung stammt aus den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und verzichtet bei aller Eleganz auf jeden barocken Überschwang.

¹⁶ Selbstverständlich braucht es auch auf Seiten der Künstler eine Offenheit im Umgang mit der Kirche. Diese ist jedoch vielfach vorhanden. Die Kirche muss sich nur auf diese Auseinandersetzung einlassen.

¹⁷ Arbeitshilfen Nr. 115. Bonn 1993, 18.

¹⁸ Zitiert nach A. ADAM, *Wo sich Gottes Volk versammelt – Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus*, Freiburg 1984, 63.

¹⁹ Genau dieser Vorwurf der geistlosen Kopie ist ja während des beispiellosen Bildersturmes der Nachkriegszeit der Kunst des Historismus gemacht worden.

²⁰ Bei der Diskussion zum narrativen oder Repräsentationsbild wird nochmals hierauf zurück zu kommen sein.

²¹ Den Begriff führt die grundlegende Arbeitshilfe der Dt. Bischofskonferenz Nr. 132: *Liturgie und Bild*, Bonn 1996, 30 ein. Die Arbeitshilfe ist für die Auseinandersetzung mit unserer Fragestellung von essentieller Bedeutung.

²² Papst BENEDIKT XIV. veröffentlichte 1741 ein Breve, das Kreuzwege für alle Pfarrkirchen vorschrieb.

²³ *Liturgie und Bild*, 22.

²⁴ Podiumsdiskussion: *Ist weniger mehr? Wie gehen wir mit der Bildersehnsucht der Gläubigen um?*, in: G. BAYER-ORTMANN/D.M. MEIERING, *Braucht Glaube Kunst?*, Köln – Aachen 2006, 85.

²⁵ *Liturgie und Bild*, 22.

²⁶ Zur Frage «Was gute Kunst ist?»: W. VÖLCKER (Hg.), *Was ist gute Kunst?*, Ostfildern 2007.

²⁷ RALF ROTHMANN, *Kleine Knochenflöte*, in: F.A.Z. vom 27. Juni 2008.

MICHAEL GASSMANN · STUTTGART

DIE SCHÖNHEIT DER LITURGIE

Eine Verteidigung

«Kann das Christentum schön sein?», hat Hans Maier jüngst gefragt, und gleich noch einmal nachgehakt: «Soll man im Christentum wenn nicht auf Kunst, so doch auf Schönheit verzichten?»¹ Maier nimmt hier bezug auf einen Einwand, der nicht neu ist: Kann eine Religion, in deren Zentrum der misshandelte und gekreuzigte Gottessohn steht, und deren besondere Sorge seit je den Armen, Erniedrigten und Kranken gehört, mit der Schönheit ein Bündnis eingehen, sie in den Werken der Kunst suchen und diese sich nutzbar machen? Bezogen auf die Liturgie wird dieser Einwand immer wieder geltend gemacht: Was sollen all die Goldkelche, Brokatgewänder, Stukkaturen, Gemälde, Statuen und Orgeln angesichts des Elends in der Welt? Die Schönheitskritik nimmt in Bezug auf die Liturgie verschiedene Formen an: Mal wird sie als unangebracht empfunden angesichts der irdischen Not, mal als überflüssiger Zierrat, der für die Gemeindepastoral, als dessen Fortsetzung mit anderen Mitteln die Liturgie gesehen wird, nicht erforderlich ist. Hans Maier ist dieser Kritik nur sehr vorsichtig begegnet, ihr sogar ein Stück weit entgegengekommen: «Ein tatabgewandter Liturgismus wäre nur eine Karikatur des ewigen Festes, das die Liturgie mit irdischen Mitteln im Spiegel und Gleichnis abbilden will».² Er schließt: «Manchmal aber, für einen Augenblick, darf auch im Christentum Schönheit sichtbar werden. Sie ist dann aber ein Fragment, ein winziger Farbschimmer, nichts Ganzes, Monumentales, Endgültiges, ein rasch aufblitzendes Licht, das über sich hinausweist».³

Entschiedener als es Hans Maier getan hat, soll an dieser Stelle die Schönheit speziell der Liturgie verteidigt werden. Grundlegend sei für das folgende die These, dass die Liturgie nicht bloß die Künste sich nutzbar macht, sondern selbst eine Form der Kunst ist. Als Kunstwerk kann sie der Schönheit gar nicht entkommen, da sie ihr innewohnt und für sie konstitutiv ist. (Frei-lich kann man ein Kunstwerk zerstören. Dann hat es auch mit der Schön-

MICHAEL GASSMANN, geb. 1966, 1992 A-Examen kath. Kirchenmusik an der Musikhochschule Köln, 2000 Promotion in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Edward Elgar an der Universität Freiburg. Lebt als freier Journalist (u.a. FAZ) und Organist in Köln.

heit ein Ende.) Schönheit wird dabei nicht als Spielart der Gefälligkeit verstanden, sondern als das Resultat künstlerischer Durchformung und Proportionierung, als etwas immer dann Wahrnehmbares, wenn Einzelteile von einer gestaltenden Kraft zu einem Ganzen gefügt worden sind. Friedhelm Mennekens SJ hat es, bezogen auf die Malerei und ohne das Wort Schönheit zu benutzen, so ausgedrückt: «Die Freude an einem Bild entsteht aus der Begegnung mit einem geistigen Gegenüber ... Kunst schenkt immer etwas Positives ... Und wenn der Künstler dem Erdrückenden und Belastenden eine Form gibt, dann entsteht letztlich ein positives Bild.»⁴ Das Entscheidende ist, dass aus der Durchformung des Werks ein geistiges Erlebnis erwächst, das einen berührt.

Die Vorstellung, dass es sich bei der gefeierten Liturgie um ein Kunstwerk handelt – mit einer bestimmten Form, einer bestimmten Dauer, einem Interpreten – und als solches etwa mit einem erklingenden Musikstück vergleichbar ist, ist durchaus verwandt mit der von Romano Guardini formulierten Vorstellung von der Liturgie als Spiel, das «zwecklos, aber doch sinnvoll»⁵ sei. Guardini selbst hat die Parallele gezogen: «Das Kunstwerk hat keinen Zweck, wohl aber einen Sinn, nämlich den, *«ut sit»*, dass es da sei, dass in ihm das Wesen der Dinge und das innere Leben der Künstler-Menschenseele wahrhaftige, lautere Gestalt gewinne. Es soll *«splendor veritatis»* sein, der Wahrheit Schönheitsglanz.»⁶

Joseph Ratzinger hat die Unzulänglichkeit der von Guardini auf die Liturgie angewendeten Spieltheorie kritisiert: Er argumentiert, dass bei Spielen «deren notwendiger innerer Ernst der Bindung an die Regeln sehr bald seine eigene Last entwickelt und auch zu neuen Verzweckungen führt: Ob wir an die heutige Sportwelt denken, an Schachmeisterschaften oder an welche Spiele auch immer – überall zeigt sich, dass das Spiel schnell aus dem ganz anderen einer Gegenwelt oder Nichtwelt zu einem Stück Welt mit eigenen Gesetzen wird, wenn es sich nicht in bloßer, leerer Spielerei verlieren soll».⁷

In der Tat ist der Begriff des Spiels weit gefasst und kann insofern nicht uneingeschränkt mit der Liturgie in Verbindung gebracht werden. Ein Spiel, das Sieger und Verlierer kennt, taugt nicht zur Analogie. Guardini wollte seinen Vergleich ja auch nur auf das Spiel der Kinder bezogen wissen: «Auch im Bereich des Irdischen gibt es zwei Erscheinungen, die nach der gleichen Richtung weisen: das ist das Spiel des Kindes und das Schaffen des Künstlers.»⁸

Die Analogie von Liturgie und Kunst ist, alles in allem, wohl die triftigere. Speziell ein Vergleich der performativen Kunst Musik mit der liturgischen Handlung trägt Früchte. Der Musikkritiker Eduard Hanslick hat, bezogen auf die reine Instrumentalmusik, einen berühmt gewordenen Begriff geprägt: «Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.»⁹ Es würde an dieser Stelle zu weit führen, tiefer in

die Musikästhetik Hanslicks einzudringen. Nur am Rande sei bemerkt, dass der vom Musikkritiker im Zeitalter der Kunstreligion benützte Begriff Erinnerungen weckt an jenes mittelalterliche Verständnis von Musik, nach dem die harmonischen Verhältnisse der Musik Abbild der kosmischen Ordnung sind.

Die Hanslick rezipierende Musikästhetik hat ihm den Plural gestrichen und spricht meist vom einzelnen musikalischen Kunstwerk als «tönend bewegter Form». Mir scheint dies ein Begriff zu sein, der auch das Wesen der Liturgie besser trifft als der des «Spiels». Denn jeder Form der Liturgie liegt ein Regelwerk zugrunde, welches das Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen ordnet. Wann Musik zu erklingen hat, welche Gewänder anzulegen sind, ob Weihrauch verwendet werden kann oder nicht, ob bestimmte Kerzen zu brennen haben – all dies wird festgelegt. Festgeschrieben auch die Reihenfolge von Wort und Musik und Stille, festgesetzt die Verteilung der Rollen: Priester, Diakone, Ministranten, Musiker. Die Liturgie ist bewegte Form nach festen Regeln. Man könnte, Hanslick fortspinnend, sagen: Liturgie ist tönend, leuchtend, sogar duftend bewegte Form – ein Kunstwerk, in dem – wie in der Musik – das Verhältnis der Teile zueinander ein sinn- und geistvolles Ganzes ergibt. Ihre Bühne ist der Kirchenraum, mit dessen Eigenheiten sie in Wechselwirkung tritt. Die Spannungen zwischen den Künsten, die in der Liturgie Verwendung finden, und der Liturgie selbst rühren demgemäß nicht daher, dass die Liturgie mit kunstfremden Forderungen an eine nach Autonomie strebende Kunst herantritt, sondern dass die Liturgie denselben Anspruch auf Vollkommenheit erhebt wie die Künste, derer sie sich bedient. Ein meisterhaftes Stück Musik kann die Proportionen der Liturgie durcheinander bringen, eine fein ausbalancierte Liturgie die Tonkunst in die Rolle der Gebrauchsmusik zwingen. Im einen Fall leidet die Liturgie, im anderen die Musik.

Die Vermittlung des Kunstwerks Gottesdienst mit den Künsten ist also relevant für die Frage liturgischer Schönheit. Hier spielen die Architektur, das Licht, das durch die Fenster fällt oder von Kerzen ausgeht, der Klang der Stimmen und Instrumente, der Duft des Weihrauchs, die Stimme und Gestik des Priesters und die Güte seiner Gewänder eine Rolle. Wem ist es nicht schon so ergangen, dass sich in ihm eine bestimmte Gestimmtheit einstellte, weil alles zusammenstimmte: das vom Sonnenlicht unterstützte Predigtwort, die vom Weihrauchduft gestärkte Musik, die vom Licht der Kerzen verfeinerte Stille, die von der Architektur gehobene Gestik des Priesters? Wer dafür empfindsam ist, wird sich nicht scheuen zu sagen, dass liturgische Schönheit unverzichtbar ist, wenn sie das außer uns Liegende erfahrbar machen will.

Redet nun, wer Liturgie als Kunst begreift, einem liturgischen *l'art pour l'art* das Wort, gar einem tatabegewandten Liturgismus? Die doppelte Natur

des Kunstwerks Liturgie entkräftet einen solchen Vorwurf. Einerseits ist die irdische Liturgie als Abbild der himmlischen zu verstehen, andererseits vergegenwärtigt sie exemplarisch das Leiden des Mensch gewordenen Gottes. In jedem Hochamt ist das Kruzifix zugegen. Das Fürchterliche ist gegenwärtig, wird aber ausbalanciert mit dem Feierlichen. Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Mehr Welthaltigkeit ist nicht möglich. Letztlich ist die Erfassung und Vermittlung des Diesseitigen wie des Jenseitigen, des himmelhoch Jauchzenden wie des zu Tode Betrübten durch die Liturgie nur möglich aufgrund ihres Kunstcharakters: Liturgie besitzt, wie ein meisterliches Stück Musik, die Fähigkeit, These und Antithese miteinander zu vermitteln. Indem sie als kunstvoll durchformt und vollendet proportioniert wahrgenommen wird, vermittelt sie das Wissen von der Fülle der Welt. Ihren Kunstcharakter kann sie dabei in aller Schlichtheit oder in größter Opulenz offenbaren; Liturgie ist keinem Stil verpflichtet. Freilich ist sie ebenso unverwüstlich, wie sie verletzlich ist; da geht es ihr wie einem Bachschen Praeludium, das von dem einen Organisten ruiniert, von dem anderen in all seiner Schönheit vermittelt wird. Dass das Praeludium diese Schönheit unabhängig vom Interpreten besitzt, mal sie verbirgt, mal offenbart, wird allgemein nicht bestritten. Über die Liturgie kann man dasselbe sagen. Deswegen sei Hans Maier geantwortet: Im Christentum ist Schönheit immer dort – an jedem Tag, an jedem Ort – vorhanden, wo Liturgie gefeiert wird. Mal zeigt sie sich, mal nicht.

ANMERKUNGEN

¹ HANS MAIER, *Die Kirchen und die Künste*, Regensburg 2008, 73.

² Ebd., 75.

³ Ebd., 76.

⁴ *Zwischen Bindung und Freiheit. Friedhelm Mennekes im Gespräch mit Brigitta Lentz über Kirche und Kunst*, Köln 2008, 103f.

⁵ ROMANO GUARDINI, *Vom Geist der Liturgie*. 20. Auflage, Mainz u. Paderborn 1997, 59.

⁶ Ebd. 60.

⁷ JOSEPH KARDINAL RATZINGER, *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*, Freiburg 2000, S. 11.

⁸ Ebd., 63.

⁹ EDUARD HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*. Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854. Darmstadt 1991, 32.

HANS MAIER · MÜNCHEN

DER GEKREUZIGTE ALS PARADOX THEOLOGISCHER ÄSTHETIK

Seit den Zeiten der frühen Kirche ist das Kreuz das Erkennungszeichen der Christen. «Religion des Kreuzes» – so nennt Tertullian das Christentum (apol. 16,6). Die Verehrung des Kreuzes ist – wie die Angriffe der Heiden und die Erwiderungen der Christen zeigen – so alt wie das Christentum selbst. Noch heute schlagen wir das Kreuzzeichen, «bekreuzigen» wir uns. 1931 schrieb Theodor Haecker: «In solcher Zeit, o meine Freunde, wollen wir beizeiten überlegen, was wir mitnehmen aus den Greueln der Verwüstung. Wohlan: wie Aeneas zuerst die Penaten, so wir zuerst das Kreuz, das wir immer noch schlagen können, ehe es uns erschlägt.»¹

Dass die Christen das Kreuz verehrten, war keine Selbstverständlichkeit. Denn die Kreuzigung galt im Altertum als grausamste und schimpflichste unter den Strafen. Wer am Holz hing, war verworfen. So auch Jesus: Er erreichte am «Fluchholz» (Gal 3,13) den tiefsten Punkt seiner menschlichen Existenz. Idealvorstellungen von Gott als dem Mächtigen, Leidlosen, Vorbildlichen, Schönen zerbrechen an diesem «Skandalon» (1 Kor 1,23) des Kreuzes. Am leidenden Gottesknecht ist nach der prophetischen Weissagung weder Gestalt noch Schönheit.

Die bildlichen Darstellungen des Kreuzes und des Gekreuzigten folgen der literarischen Überlieferung – vor allem der paulinischen und johanneischen Kreuzestheologie. Dabei treten im Lauf der Zeit unterschiedliche Akzente hervor: Erniedrigung und Leiden auf der einen Seite, Erhöhung und Triumph auf der anderen. Das alttestamentarische Bildverbot – in den Anfängen von den Christen sorgfältig beachtet – scheint die Entstehung christlicher Kreuzesdarstellungen kaum behindert zu haben. Selbst auf dem Höhepunkt des Bilderstreits wird die Berechtigung des Kreuzessymbols – im Unterschied zu Gottes- und Heiligenbildern – nicht bestritten. Nach dem Streit bleibt das Kreuz – manchmal auf ein einfaches Zeichen ohne Corpus zurückgenommen – in den östlichen wie in den westlichen Kirchen

HANS MAIER; geb. 1931, 1962-1987 Professor für Politische Wissenschaften in München, von 1970-1986 Bayerischer Kultusminister; 1988-1999 Inhaber des Münchener «Guardini-Lehrstuhls» für Christliche Weltanschauung, Religions- und Kulturtheorie. Mitherausgeber der COMMUNIO.

das Zentrum christlicher Bildlichkeit. Das gilt im Ergebnis auch noch für das 16. Jahrhundert, in dem sich der frühchristliche Bilderstreit in den verschiedenen Richtungen der Reformation erneuert.

Wo das Kreuz als Leidenswerkzeug im Mittelpunkt steht² (und wo Christen ihren Glauben durch das Martyrium, die Hingabe ihres Lebens, bezeugen), da kann das Verhältnis von Kirche und Kultur nicht problemlos und harmonisch sein.³ So sind im Christentum von Anfang an nicht nur Elemente der Kulturaneignung und -durchdringung wirksam, sondern auch gegenläufige Tendenzen der Kulturkritik, ja der Kulturverneinung. Der apostolischen Maxime: Allen alles werden! steht der Satz gegenüber, dass Gott die Weisheit der Welt zur Torheit gemacht hat. Der 1. Brief des Johannes warnt davor, die Welt und was in ihr ist zu lieben. Inkarnation, Fleischwerdung des Christentums – auch kulturelle – trägt daher immer auch das Zeichen des Verzichts, der freiwilligen Armut. Christliche Künste sind nie einfach «schöne Künste». Überall begegnen wir einer Ästhetik der Entäußerung, einem Pathos des Unvollkommenen – von den Kreuzigungs- und Folterszenen der Spätgotik bis hin zu den Deformationen der Menschengestalt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Christliche Dichtung, bildende Kunst, Musik schließt stets auch Abgründe, Hässlichkeiten und Dissonanzen ein.

Christliche Erfahrung, so scheint es, widerspricht den überlieferten Begriffen von Schönheit. Und in der Tat muss es verwundern, dass «Schönheit» unter den Lebensbedingungen und –umständen der frühen Kirche überhaupt entstehen und sich in den christlichen Gemeinden verbreiten konnte. Einer solchen Entwicklung stand vieles entgegen – in erster Linie die Entschiedenheit, mit der sich die neutestamentlichen Autoren «an alle» wandten, ohne sich viel um traditionelle Unterschiede und Hierarchien (zwischen Hebräern, Griechen, Barbaren, Freien, Knechten, Männern, Frauen, Gebildeten und Ungebildeten) zu kümmern. Von Anfang an richtete sich die christliche Botschaft nicht an ein ausgewähltes, für künstlerische Äußerungen empfängliches Publikum; vielmehr hatte sie das Volk im Auge, Menschen aller Schichten und unterschiedlichster Herkunft. Es ging nicht um rhetorische Künste und ästhetische Raffinements. Das Kunstloseste, Verständlichste, Eingängigste war gut genug für die Verkündigung. Die Parole hieß: alle erreichen, allen alles werden, das Neue von den Dächern rufen. Niemand sollte ausgeschlossen werden vom Heil.

Aber nicht nur die fordernde Allgemeinheit der christlichen Botschaft musste damaligen Hörern, vor allem gebildeten, kunsterfahrenen, Schwierigkeiten bereiten. Auch *der Inhalt* der Botschaft war «hart zu hören». In den Augen der Gegner war das Christentum eine vulgäre und unästhetische Religion. Es widersprach aufs nachdrücklichste den überlieferten Regeln der Würde, Vornehmheit und Wohlanständigkeit, führte es doch einen

gekreuzigten Gott im Schilde – für die Menschen jener Zeit eine schlichte Absurdität. Dementsprechend hoben auch die neutestamentlichen Schriften am Menschen nicht die Züge des Natürlichen, organisch Gewachsenen, des griechisch Wohlgeratenen und Vollendeten hervor; vielmehr sahen sie den Menschen unter mancherlei Winkeln der Fragwürdigkeit. Es sind Arme, Kranke, Leidgeplagte, Irregeleitete, Besessene, die uns hier begegnen – Abbilder des Menschensohnes, der die Leiden der Menschheit auf sich nimmt.

Eine doppelt negative Kondition also für Kunst im Christentum: Einerseits sollen die Künste dem Ungeheuerlichen, Unbeschreiblichen standhalten, das in der Inkarnation geschieht, der Entäußerung Gottes, seinem Abstieg ins Fleisch, seiner «Ausleerung» ins Schema Mensch. Andererseits sollen diese befremdlichen Tatsachen wiederum nicht einem kleinen Kreis von Eingeweihten verkündet werden, sondern vielen, ja allen in einer für die Allgemeinheit verständlichen Sprache, in Bildern, Gesten, Riten, die typisiert und wiederholt werden können. Einerseits soll die Kunst, in Abkehr von der alttestamentlichen Bild- und Gestaltlosigkeit, den fleischgewordenen Logos *sichtbar* machen, soll das zur Anschauung bringen, «was wir gesehen, gehört und mit Händen betastet haben vom Wort des Lebens» (1 Joh 1,1). Andererseits sprengt solches Sichtbarmachen, indem es das Leid und die Katastrophe des Menschensohnes in den Mittelpunkt stellt und das Leid aller Menschen in sie einbezieht, die Gesetze überlieferter, «maßvoller» Schönheit.

Nicht nur der zornige Altphilologe und bekennende Grieche Friedrich Nietzsche sah im Christentum den Untergang des Schönen, den Verlust des großen Daseins-Stils, das Ende des «höheren Menschen» und seiner Vorrechte. Die «christlich-demokratische Denkweise» begünstige das «Heerden-Thier» und die «Verkleinerung des Menschen».⁴ Dem braucht man nicht zuzustimmen; aber richtig ist zweifellos, dass das Leben und die Künste im Christentum anderen Bedingungen unterliegen als in der spätantiken Welt – und auch, dass sie anderen Gefahren ausgesetzt sind: auf der einen Seite der Gefahr der Übersteigerung und des Mystizismus, auf der anderen dem Risiko der Verflachung und Banalisierung. So droht Kunst, vor allem bildhaft-figürliche Kunst, im Christentum immer wieder abzustürzen am Steilufer des Überschwangs – oder zu stranden in den Untiefen einer äußerlichen *bellezza*. Schönheit, die allen oder doch vielen gefallen soll, hat nun einmal ihre Gefahren: Leicht siegt im Streit der Möglichkeiten das Triviale; leicht kommt das Edlere und Schönerer unter die Räder; ein selbstzufriedener Dilettantismus verbreitet sich – und für das Bessere, das meist auch das Kompliziertere ist, fehlt es am Ende an Resonanz und Akzeptanz.

Freilich: wo diese Schwierigkeiten überwunden werden, da öffnen sich auch neue, unerwartete Möglichkeiten. Was alle angeht, was von allen ge-

tragen wird, das kann Impulse wecken, die über den engen Kreis der Kundigen, Gelehrten, Eingeweihten hinausgehen. Gotteslob, Fest und Feier können neue Anregungen aufnehmen von den Unmündigen und «Anfangenden». Die Künste werden zur Sache vieler, ja aller. So können dann auch «alle Kunst machen» – der berühmte Satz von Joseph Beuys erinnert an eine alte christliche Wahrheit. Und ebenso erschließt der christliche Blick auf die «ganze Menschheit» anstelle des «höheren Menschen», neue Dimensionen in Kunst, Musik und Dichtung. Erich Auerbach hat gezeigt, wie sich in der Auflösung der antiken Stiltrennungen im Abendland ein neuer Realismus Bahn bricht: Was bis dahin nur im komischen Fach oder der Satire Platz hatte, die Darstellung einfacher Menschen, das prägt zunehmend die literarische Wahrnehmung im Ganzen.⁵ Gerade die Komödie kann in christlichen Zeiten zur «Divina Comedia» werden und die antike Tragödie beerben. Tragische und komische Elemente verschmelzen in der Neuzeit in der bürgerlichen «Comédie larmoyante» miteinander. Christliche Mischungen lösen den olympischen «Verklärungs-Tabor» (Jean Paul) der Antike ab. Die Kunst zieht sich nicht mehr allein aufs Allgemeine, Rein-Menschliche zurück; sie geht nicht mehr an den Zufälligkeiten (und Unverwechselbarkeiten!) der Individualität und Subjektivität vorbei. Im Überschreiten des antiken Kanons, in der entschlossenen Zuwendung «zu allen», in der Gestalt des Unvollkommenen, Fragmenthaften, Peinvollen gewinnt sie neue überraschende Dimensionen.

Es ist wahr: Das griechische Ideal der Schönheit und «Wohlgeratenheit» (kalokagathia), der Mensch des Agon, der seinen nackten Leib der Sonne darbietet – das alles geht mit dem Christentum dahin. Aber nicht deshalb, weil christlich-jüdisches Ressentiment der antiken Sinnlichkeit Gift einge-flößt hätte, wie Nietzsche meinte, sondern weil das Christentum die Menschen gelehrt hat, die ganze Welt (und nicht nur ihre idealische Oberfläche) zu sehen. Fortan gehören zu den Menschen, denen der Ruf des Menschensohnes gilt, auch die Armen, Kranken, Hässlichen, Getretenen, Gefolterten – kein Christ sollte über die deformierten Menschenbilder (und Christus-bilder!) der modernen Kunst erschrecken. Wenn bei Francis Bacon Menschenfleisch wie an Fleischerhaken hängt, wenn bei Sutherland oder Beuys Menschen hilflos in tödlichen Fallen gefangen sind, wenn Herbert Falken die Verlassenheit des Gottessohnes am Kreuz in einem grässlichen Lachen spiegelt, dann ist damit nicht nur unsere Zeit der Genozidien und Verfolgungen, der millionenfachen Kainstat am Nächsten eingefangen. Es wird uns auch offenbar, stärker als früher, was der Ruf bedeutet: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Ist es nun schön, das Christentum? Sind seine Künste schöne Künste? Fügt es sich bruchlos in die Geschichte des Schönen als einer «augenscheinlichen Wahrheit» (Johann Joachim Winckelmann) ein?

Verbinden wir mit Schönheit die Vorstellung des Maßes, der Symmetrie, des harmonisch Ausgeglichenen, so kann das Christentum – und die in ihm entstandene Kunst – diesem Kanon wohl kaum genügen. Die abschließende Form, das selige «Ruh in sich selbst» scheint ihm gänzlich fremd zu sein. Immer drängt Kunst in christlichen Zeiten über einmal gefundene Realisierungen hinaus, immer verlässt sie die schöne Endgültigkeit, die glücklich-ausgewogene Proportion. Die Gotik ist hierfür nur ein Beispiel. Und können wir übersehen, dass durch die Geschichte des Christentums ein Zug der Unruhe, der immer wieder aufflammenden Bildverneinung, der Ikonoklasmen und Zerstörungen geht, eine ständige Bewegung zu neuen Ufern? Der Grund ist klar: Das menschliche Wort zerbricht am göttlichen Wort. Die irdische Schönheit wird aufgehoben in die größere Herrlichkeit hinein.⁶ Was bleibt, ist das Kreuz als ikonographisches Minimum christlicher Kunst durch alle Bilderstürme hindurch.

Auf allen Wegen christlicher Kunst begegnen wir mit dem Schönen zugleich dem Protest gegen Schönheit, mit dem Glanz des Gelungenen und Vorbildlichen zugleich dem Ungenügen am vorgeblich Endgültigen und Abgeschlossenen. Hans Urs von Balthasar hat an die «abgrundtiefe Problematik» erinnert, die bei der Übersetzung göttlicher Herrlichkeit in irdische Schönheit auftritt. «Gott wollte seine ganz-andere Herrlichkeit unter den Menschen nicht durch ein Über-Bild, sondern durch ein Unter-Bild erscheinen lassen – in Erfüllung der Weissagung, dass der Knecht Jahwes «weder Gestalt noch Schönheit» haben werde (Jes 53,2) – weil Jesus die Missgestalt der Weltsünde auf sich selbst laden und «hinwegtragen» sollte, um so die unfassliche, unvermutbare Herrlichkeit zu der absoluten (dreieinigen) Liebe in der Welt und ihrer Geschichte zum Leuchten zu bringen. In dem unauflöslichen Paradox von Verwerfung durch die Menschen (Kreuz) und Anerkennung durch Gott (Auferstehung) blitzt der göttliche *kabod* einmalig, endgültig, eschatologisch, das heißt unüberholbar auf.»⁷

Die Schöpfung liegt in Wehen – wie könnten dann Kunst-Schöpfungen beruhigt über den Dingen schweben? Der Mensch an der Straße wird überfallen und geplündert – wie könnte man das vergessen, während man Bilder malt und Musik komponiert? Nur wer für die Juden schreie, dürfe auch Choral singen, meinte Dietrich Bonhoeffer im Dritten Reich; er hatte recht. Ein welt- und tatabgewandter Liturgismus wäre nur eine Karikatur des ewigen Festes, das die Liturgie im Irdischen gleichnishaft abbilden soll.

Manchmal freilich, für einen Augenblick, darf auch im Christentum Schönheit sichtbar werden. Sie ist dann aber ein Fragment, ein winziger Farbschimmer, nichts Ganzes, Monumentales, Endgültiges, ein rasch aufblitzendes Licht, das über sich hinausweist – wie in dem Gedicht «Pied Beauty» / «Gescheckte Schönheit» von Gerard Manley Hopkins:

Pied Beauty

Glory be to God for dappled things –
 For skies of couple-colour as a brindled cow
 For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
 Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings:
 Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough;
 And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;
 Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
 With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
 He fathers-forth whose beauty is past change:
 Praise him.

Zu deutsch in der Übersetzung von Ursula Clemen und Friedhelm Kemp:

Gescheckte Schönheit

Ehre sei Gott für gesprenkelte Dinge
 Für Himmel zwiefärbig wie eine gefleckte Kuh;
 Für rosige Male all hingetüpfelt auf schwimmender Forelle;
 Kastanienfall wie frische Feuerkohlen; Finkenflügel;
 Flur gestückt und in Flickern – Feldrain, Brache und Acker;
 Und alle Gewerbe, ihr Gewand und Geschirr und Gerät.

Alle Dinge verquer, ureigen, selten, wunderbarlich;
 Was immer veränderlich ist, scheckig (wer weiß wie?)
 Mit schnell, langsam; süß, sauer; blitzend, trüb;
 Was er hervorzeugt, dessen Schönheit wandellos:

Preis ihm.

ANMERKUNGEN

¹ THEODOR HAECKER, *Vergil. Vater des Abendlandes*, Leipzig 1931, 1.

² JEAN-MARC PRIEUR, *Das Kreuz in der christlichen Literatur der Antike*, Bern 2006.

³ Vgl. GOETHEs Urteil in seiner 1830 geschriebenen, erst postum veröffentlichten Studie *Christus nebst alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen* (Hamburger Ausgabe 12,

210–216): «Die Zeichen des Märtyrertums sind der neuern Welt nicht anständig genug» (210). Goethe beklagt sich darüber, dass wir Christus «sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mussten» (212). Von Paulus heißt es: «Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgestellt, welches wir aber wie alle Marterinstrumente ablehnen...» (214).

⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), Fünftes Hauptstück; *Zur Genealogie der Moral* (1887), Dritte Abhandlung.

⁵ ERICH AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 u.ö.

⁶ HANS URS VON BALTHASAR, *Weltliche Schönheit und göttliche Herrlichkeit*, in: *IKaZ Communio* 11 (1982) 513–517.

⁷ BALTHASAR (wie Anm. 6), 515.

WIELAND SCHMIED · VORCHDORF

ANMERKUNGEN ZU SCHÖNHEIT UND HÄSSLICHKEIT

Von Albrecht Dürer stammt das Wort: «Was die Schönheit sey, das weiß ich nicht». Umberto Eco ist glücklicher. Er weiß, was Schönheit ist, und er kennt auch ihr Gegenteil, die Hässlichkeit. Jedenfalls hat er zwei Bücher über Schönheit und Hässlichkeit herausgegeben.¹ Dem Buch über die Schönheit (das er nicht allein verfasst hat, die Hälfte der Kapitel hat Girolamo de Michele geschrieben) war ein so großer Erfolg beschieden, dass ihm drei Jahre später (2007) eine «Geschichte der Hässlichkeit» folgte (die Eco allein verfasst hat – vielleicht hat ihn das Thema mehr gereizt, oder er hatte einfach mehr Zeit).

Der Semiotiker Umberto Eco ist uns als Autor des Romans «Im Namen der Rose» vertraut; des ersten, wahrhaft postmodernen Romans, wie die Kritik geschrieben hat. Er selbst bekennt sich in der «Nachschrift zum Namen der Rose» zum Stilmittel der Ironie, und eine leicht ironische Tönung macht die Lektüre seiner essayistischen Prosa eingängig. Wenn wir die beiden von ihm herausgegebenen Kompilationen über Schönheit und Hässlichkeit zur Hand nehmen, sollten wir sie freilich nicht mit Erwartungen an den Autor überfrachten. Eco argumentiert hier nicht. Er ist weniger an Problemen und Definitionen interessiert und widmet sich lieber der eingehenden Betrachtung der unterschiedlichsten Phänomene. Er stellt Erscheinungen des Schönen und des Hässlichen in Kunst, Literatur und im realen Leben vor und schreibt über sie ohne sie zu hinterfragen.

Umberto Eco blättert das Buch der Schönheit wie das der Hässlichkeit vor uns auf und läßt uns von verschiedenen Dichtungen, Philosophien, Reisebeschreibungen und adäquaten Illustrationen wie von Appetithappen oder Gabelbissen kosten. Beide Bücher, in gleicher Weise sorgfältig ausgestattet, haben eher den Charakter einer Anthologie (wenn nicht gar Enzyklopädie) von treffsicher ausgesuchten Textstellen und prägnanten

WIELAND SCHMIED, Kunsthistoriker, Jg. 1929; 1973-75 Kustos der Nationalgalerie in Berlin, 1986-1994 Professor in München, 1995-2004 Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München; er befasst sich in seinen Schriften vorwiegend mit der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Bildbeispielen, als dass sie einen fortlaufenden Essay präsentieren würden. Die Textzitate reichen von Artaud bis zu Zola, von Aristoteles bis zu Winckelmann und von Aischylos bis zu Wilde, die Bildbeispiele von Albright bis zu Wollheim, von Arcimboldo bis zu Whistler und von Fra Angelico bis zu Warhol, und es sind in beiden Büchern weitgehend die gleichen Namen (wenn auch keinesfalls die selben Belege) die hier wie da auftauchen. Was Eco (und in der Geschichte der Schönheit auch sein Mitstreiter) uns zu sagen hat, legt er in kurzen Kapiteln dar, die von einem Aspekt zum nächsten überleiten.

Umberto Eco hat viel gelesen und resümiert das Gelesene in souveränem Überblick (ohne mit seinem Wissen zu protzen, wie es de Michele zuweilen tut, wenn er sich auf allzu Abseitiges einlässt). Er ist der geborene Professor, der auch Kompliziertes einfach sagen kann. Wer nicht alles kennt, was er vor uns ausbreitet, wird mit ihm viele Entdeckungen machen können – und er bedauert zugleich, mit dem Autor nicht in eine eingehende Diskussion über so manche Einzelheit eintreten zu können. Auch vermisst man spontan diesen oder jenen Text (wie das frühe Gedicht von Gottfried Benn, das uns «Mann und Frau in der Krebsbaracke» zeigt, wie etwa Thomas de Quincey oder Ambrose Bierce) oder manche Bildbeispiele (wie eine Büste von Messerschmidt neben der Übermalung von Rainer oder John Martins von der Anschauung nächtlicher Fabrikanlagen – in denen er das Feuer der Hölle wahrzunehmen meinte – inspirierte Visionen, wenn von der Hässlichkeit der noch ungewohnten Industrie die Rede ist). Aber das bleiben Marginalien angesichts der Fülle des vor uns ausgebreiteten Stoffes.

Der Grundgedanke, von dem Umberto Eco ausgeht, ist die Wandelbarkeit des menschlichen Geschmacks, die Relativität dessen, was wir unter Schönheit und analog unter Hässlichkeit verstehen, die Geschichtlichkeit unseres Begriffs von schön und hässlich. Schönheit und Hässlichkeit haben im Laufe der Jahrtausende immer wieder ihr Gesicht gewechselt. Jede Epoche hatte ein anderes Verständnis von dem, was als schön oder hässlich anzusehen war – und das war stets etwas anderes.

Am Eingang ihres gespenstischen Reigens lässt William Shakespeare die drei Hexen in «Macbeth» singen: «Schön ist hässlich, hässlich schön» (nach der Übersetzung von Schlegel/Tieck, im Englischen lautet die Stelle: «Fair is foul and foul is fair»). Schönheit und Hässlichkeit werden also hier – in einer besonderen Situation, aus der Sicht der Hexen in «Macbeth» – gleichgesetzt. Aber stimmt das wirklich? Darf man solches allgemein behaupten? Wir meinen: nein. Es bleiben Unterschiede genug – Umberto Eco unterschlägt sie keinesfalls, und auf simplifizierende Thesen lässt er sich nirgends ein.

Darin besteht bei den meisten Autoren Einigkeit: Das Schöne ist anziehend, das Hässliche abstoßend (selbst Nietzsche, der mit Vorliebe anderen

widerspricht, sieht das Schöne als Ansporn, indes «das Hässliche depressiv wirkt» und «Kraft nimmt»). Wenn beide Begriffe tatsächlich gleichzusetzen wären, müsste auch das Hässliche anziehend sein. Im Einzelnen mag das zutreffen – die «Hässlichkeit» des Teufels wurde im Zeitalter der Romantik (etwa in der «Faust»-Vision des Delacroix) mit Attributen der Anziehung ausgestattet. Wie sonst hätte er seine verführerische Ausstrahlung entfalten, seinen Reiz auf uns ausüben können? Aber das sind gewiss Ausnahmen, und der Umkehrschluss – dass das Schöne auch abstoßend wirken kann – darf außer Betracht bleiben. Wir mögen des Schönen – vor allem wenn es im Überfluss auftritt – müde und überdrüssig werden, wir mögen es als langweilig klassifizieren, abstoßend wirkt es darum nicht.

Schönheit und Hässlichkeit dürfen also auf keinen Fall gleichgesetzt werden. Sie sind nie identisch. Nur in einem haben sie das gleiche Schicksal: in der geschichtlichen Wandelbarkeit ihrer Interpretation. Umstritten war dagegen die Ansicht, ob Hässlichkeit auch unabhängig von der Schönheit als selbständige Kategorie bestehen kann. Wir wissen: Hässlichkeit ist (schon durch die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen) immer mehr als nur die Negation der Schönheit, der Mangel oder die Abwesenheit von Schönheit, für die sie lange gehalten wurde. Noch Friedrich Schlegel konnte das Fehlen einer Theorie des Hässlichen beklagen – spätestens der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz hat sie 1853 mit seiner oft zitierten «Ästhetik des Hässlichen» geliefert.

Das Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit mag bis zu einem gewissen Grade (wenn auch nicht grundsätzlich) dem von Licht und Finsternis, Gott und dem Teufel, Gut und Böse, Geist und Materie, Seele und Leib vergleichbar sein. Der Anhänger des Dualismus sieht hier zwei gleich starke Mächte am Werk, indes der Monist alle Phänomene der Welt aus einem einzigen Prinzip erklären möchte. Doch muss man die Beziehung der beiden Begriffe keinesfalls so grundsätzlich sehen, wie es noch Karl Rosenkranz tat, wenn er feststellte: «Das Schöne ist, wie das Gute, ein Absolutes, und das Hässliche, wie das Böse, ein Relatives». Darum nennt er das Hässliche auch das «Negativschöne». Rosenkranz möchte mit seinem Hang zur Gründlichkeit allen Problemen auf den Grund gehen. Er definiert das Hässliche als «negative Mitte» zwischen dem Schönen und (was uns heute eher befremdet) dem Komischen und beschreibt es als «Pathologie des Schönen». Seit Rosenkranz hat sich (vielleicht gegen seinen Willen) der Begriff des Hässlichen verselbständigt – Nietzsche hat ihn mit dem der Wahrheit verbunden.

Natürlich kennt Eco Kants und Hegels Unterscheidung zwischen dem «Kunstschönen» und dem «Naturschönen» (wie er auch, in Anlehnung an Rosenkranz, vom «Naturhässlichen» spricht, das dem «geistig Hässlichen» und dem «Hässlichen in der Kunst» gegenübersteht). Hegel hatte das Kunst-

schöne (wie alle geschichtlichen Phänomene) über das Naturschöne gestellt. «Denn die Kunstschönheit», sagte Hegel in seiner «Ästhetik», «ist die aus dem Geist geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur». Was nun das «Naturhässliche» angeht, wusste schon Aristoteles, dass es durch Kunst gelungen dargestellt, also in Schönheit verwandelt werden konnte. So sagte er in seiner Poetik, dass die «sorgfältige bildliche Wiedergabe» des eigentlich Abstoßenden Schönheit hervorbringen könne, und Plutarch hat sich, worauf Eco hinweist, ähnlich geäußert.

Die Hervorhebung der Kraft der Kunst, Dinge und Wesen zu verwandeln – und aus Hässlichem Schönes entstehen zu lassen – hat also eine lange Tradition, auch wenn die Begriffe des «Kunstschönen» und des «Naturschönen» erst allmählich entstanden sind, dann aber als selbstverständlich existierend Verwendung fanden. So lesen wir bei Immanuel Kant in seiner «Kritik der Urteilskraft»: «Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge ... Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, dass sie Dinge, die in der Natur hässlich oder missfällig sein würden, schön beschreibt». Ausgenommen von dieser Möglichkeit einer Verwandlung ist nach Kant «nur eine Art Hässlichkeit», nämlich diejenige, die einem Objekt eigen ist, «welches Ekel erweckt».

Gäbe es diese Gabe der Kunst zur Metamorphose des Gezeigten nicht – eine Gabe, die einerseits dem «Naturschönen» Dauer verleiht (die es primär nicht besitzt), andererseits das «Naturhässliche» in das «Kunstschöne» zu verwandeln vermag –, wie ließe sich dann von den Bildern eines Bosch, eines Grünewald, eines Baldung Grien sagen, sie seien von fragloser Schönheit, wenn uns diese Maler doch viele Dinge und Wesen zeigen, die *in natura* nur als in höchstem Maße abstoßend zu bezeichnen sind?

An dieser Stelle vermissen wir bei Umberto Eco eine eingehende Erörterung eines Phänomens, das uns vor allem die Schnitzwerke und Malereien des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance vor Augen gestellt haben: die Darstellung des Leides, wie es exemplarisch in der Passion Christi zur Anschauung kommt. Das schmerzverzerrte Antlitz des Messias, sein am Kreuz hängender, von Wunden bedeckter, von Blut besudelter, von Verletzungen entstellter Leib ist gewiss nicht «schön» (vor allem nicht im Sinne des antiken Verständnisses von Schönheit) zu nennen, aber ebenso wenig ist er «hässlich». Hier haben die Künstler des Abendlandes (sich dabei von denen in Byzanz unterscheidend, die am Bild des Erlösers als Weltenherrscher und Weltenrichter festhielten) etwas Neues geschaffen, eine zuvor unbekannte Schönheit *sui generis*. Indem sie der Vergeistigung des Leidens, der Aufhebung des Schmerzes durch die Verwandlung von Physischem in

Psychisches Ausdruck zu geben versuchten, haben sie wie nie zuvor das «Kunstschöne» vom «Naturschönen» geschieden.

Die Unterscheidung zwischen dem «Kunstschönen» und dem «Naturschönen» (und die analoge Unterscheidung bezüglich des Hässlichen) scheint mir die grundlegende Voraussetzung für jedes Gespräch über Schönheit und Hässlichkeit wie für die sinnvolle Nutzung der beiden Bücher von Umberto Eco. Ohne diese Unterscheidung, das kann nicht nachdrücklich genug betont werden, sind wir – so, als gäbe es die Kunst nicht – nur auf unser Gefühlsurteil angewiesen, das uns sagt, was von den in der Realität gefundenen (oder vom Menschen erzeugten) Dingen wir als schön oder anziehend, was als hässlich oder abstoßend zu empfinden haben. Die Unterscheidung zwischen dem «Kunstschönen» und dem «Naturschönen» – und damit die Einsicht in die Macht der Kunst – gibt uns erst die Orientierung, dank derer wir uns in der Welt *in aestheticis* zurechtzufinden vermögen. Sonst herrscht allein die Vorstellung des «Naturschönen» und des «Naturhässlichen», vermittelt ungenaue Maßstäbe und macht uns zu eindimensionalen Geschöpfen.

Lange Zeit wurde das Hässliche mit dem Bösen identifiziert. Auch Rosenkranz sah noch die Entsprechung von Hässlichkeit und Schlechtigkeit der Welt als gegeben an. Was hässlich erschien, war auch moralisch verwerflich. Noch in der beginnenden Neuzeit, in der Zeit der Hexenprozesse, wurde die Hässlichkeit geradezu als Merkmal der Sündhaftigkeit begriffen. Hexen wurden immer wieder als solche erkannt und durch die Inquisition angeklagt, weil sie hässlich waren.

Inbegriff des Hässlichen war – vor allem seit der verbreiteten Akzeptanz der Apokalypse des Johannes – die Hölle (das Alte Testament kannte zwar den Teufel, aber noch nicht den Ort, an dem er herrscht). Obgleich im Denken des Mittelalters die Schrecken der Hölle breiten Raum einnahmen, hat niemand zuvor die Qualen des Inferno so detailliert und so anschaulich imaginiert wie Dante im ersten Drittel seiner «Göttlichen Komödie». Zugleich darf sie als ideales Beispiel für die Kunst gelten, Hässliches oder Abstoßendes durch die Art seiner Darstellung in das Schöne – das «Kunstschöne» – zu verwandeln.

Ein anderes Beispiel sind die Bilder, die Otto Dix in den zwanziger Jahren gemalt hat. Bei Umberto Eco finden wir das Porträt der Journalistin Sylvia von Harden (1926), das Großstadtttriptychon (nicht bloß, wie angegeben, den Karton dafür) (1927/28), und die erste Fassung des Bordell-Salons (1921), nicht aber das ungleich aussagekräftigere Bild der «Kartenspielenden Kriegskrüppel» von 1920. Wohl nie zuvor sind (trotz Callot, trotz Goya) die Verletzungen und Entstellungen, die der Krieg Menschen zufügen kann, so unvermittelt realistisch, so schockierend genau gezeigt worden wie in diesem Bild. Und es ist doch ein formvollendetes, ein schönes Gemälde

geworden! Noch einmal müssen wir einen Superlativ bemühen: der Abstand zwischen dem «Naturhässlichen» – dem Motiv abgelebter Nuten, ausgemergelter Hungerleider, amputierter Kriegsoffer – und dem Resultat des «Kunstschönen» war wohl in der europäischen Kunstgeschichte nie so groß wie in vielen Bildern des Otto Dix aus den frühen zwanziger Jahren. Vor solchen Gemälden erhält auch die Aussage des Malers besondere Bedeutung, er habe ohne den «Mut zur Hässlichkeit» nicht schaffen können, er habe ein «Leben ohne Verdünnung» gebraucht.

Von den Monstern des Otto Dix zurück zu den Monstern früherer Jahrhunderte. Es ist gewiss kein Zufall, dass ein Kapitel in beiden Büchern Ecos auftaucht, das der Fabelwesen des Mittelalters. In der «Geschichte der Schönheit» ist von der «Schönheit der Monster» und im besonderen von einer «schönen Darstellung des Hässlichen» die Rede wie von der «Notwendigkeit des Hässlichen für die Schönheit», in der «Geschichte der Hässlichkeit» heißt das entsprechende Kapitel «Monster und Wunder» und stellt u.a. «Eine Ästhetik des Maßlosen» wie verschiedene «Mirabilia» vor. «Die Ästhetik dieser Zeit gehorcht nicht mehr den überlieferten Gesetzen der Proportion», konstatiert Umberto Eco und gibt dafür viele Beispiele. Harmonie, Proportion, Maß, Regel, Symmetrie beherrschen nicht mehr ausschließlich die Gemüter. Für Jahrhunderte drängen Ausgeburten des Hässlichen in den Vordergrund und inspirieren die Einbildungskraft der Künstler (hier vermissen wir einen Hinweis auf die Materialsammlungen von Jurgis Baltrusaitis). Wenn wir Ecos Darstellung in solchen Kapiteln folgen, dann meinen wir, dass Schönheit und Hässlichkeit doch enger zusammenhängen müssen, als wir zunächst anzunehmen bereit waren. Immerhin scheint die Beschwörung des Hässlichen Eco in höherem Maße fasziniert zu haben als die der Schönheit. Seine «Geschichte der Hässlichkeit» liest sich auf jeden Fall spannender als ihr Pendant. Empfehlenswert sind beide Werke allein schon wegen des Materials, das sie vor uns ausbreiten.

ANMERKUNGEN

¹ UMBERTO ECO (Hg.), *Die Geschichte der Schönheit*. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer, München 2004; UMBERTO ECO (Hg.), *Die Geschichte der Hässlichkeit*. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vogt, München 2007. Beide: Carl Hanser Verlag München.

RAINER MARTEN · FREIBURG

SCHATTEN DER ERDE – SCHATTEN DES LEBENS

I.

Jede Nacht ist ein Zeugnis geglickten Widerstandes. Wieder hat es die Sonne nicht vermocht, ihre Direktheit zu bewahren, die sie am Tag auszeichnet. Das Licht, jedenfalls das Sonnenlicht, durchdringt nicht alles. Das demonstriert es auf der Erde bereits am Tage. Zwar wird es am Tage, und sei der Himmel auch bewölkt, insgesamt hell. Ganz deutlich aber teilt die Helligkeit all dessen, was direkt im Tageslicht steht, ihr Erscheinen mit dem, was an ihr gemessen, im Dunkeln liegt. Alles, was aus einem Stoff ist, durch den Sonnenlicht nicht hindurchdringt, zumindest nicht ungehindert, wirft Schatten, sofern es sich auch nur im geringsten auf der Erde hervorhebt. Wird aber das Licht des Tagesgestirns am reinen Scheinen und Hindurchscheinen gehindert, dann erfährt auch die Wärme, die ihm eignet, in ihrem direkten Wirken eine Behinderung.

Daß eine belebende Kraft wie das Sonnenlicht auf ihrem Gebiet nicht allesvermögend ist, bewahrt das Leben, das tags zu leben ist, vor einem Zuviel an Licht und Wärme. Das ist ein Beispiel dafür, wie alles Zuträgliche und Bekömmliche das Verhältnismäßige braucht. Länder, in denen es extrem heiß wird, lassen Menschen die Erfahrung von der Unbarmherzigkeit der Sonne machen. Sie empfinden sie als böse und stellen sie entsprechend dar, wie etwa Picasso in Bildwerken, die er in Antibes schuf. Niemand, der sich auf das Leben versteht, wünscht sich die Nähe zur Sonne «selbst», die zur Berührung führt. Daidalos hatte den Ikaros eindringlich gewarnt, die Nähe der Sonne zu suchen,¹ doch «voll Verlangen nach dem Himmel» folgt er dem Vater nicht. Anders als spekulativer Übermut, der darauf sinnt, ans (Sonnen-)Licht selbst zu gelangen (*pros to phôs <auto>*),² hat jugendlicher Übermut letale Folgen.

Als Erdenwesen teilen wir es mit der Erden Sonne, von verhältnismäßiger Natur zu sein. So sind wir naturgemäß davon befreit, uns lebendig auf das

RAINER MARTEN ist emeritierter Professor für Philosophie an der Universität Freiburg. Von ihm erschien u. a. «Die Möglichkeit des Unmöglichen. Zur Poesie in Philosophie und Religion» (Verlag Karl Alber).

einstellen zu müssen, was absolut schön (*to kalon auto*) und als solches das Hervorscheinendste (*ekphanestaton*) ist.³ Wir sind dort zuhause, wo alles Schöne Schatten wirft und nichts in jeder Hinsicht schön ist. Damit sind wir davor bewahrt, einer unbarmherzigen Schönheit ausgesetzt zu sein, die ihr Erscheinen nutzte, das Faszinosum, das von ihr ausgeht, zu totalisieren.

Ist Übertreibung, auch gewagteste, ein Stilmittel, dann können freilich Poeten von einer solchen Schönheit Gebrauch machen, um bestimmte irdische Verhältnisse als außerordentliche zu deuten. Die offenkundige Poesie läßt dann aber keinen Zweifel daran, daß das Absolute dazu dient, an Verhältnismäßigem das Staunen zu üben. In der Welt des Blicks und Anblicks steht alles in einem Verhältnis, auch das Schönste, ja allem zuvor das Licht. Als das der Erde und des Lebendigen ist sein Scheinen kein reines in-sich- und aus-sich-selbst-Scheinen. Die Sonnenstrahlen, für sich lichtlos, werden zu Licht, sobald die Sonne erscheint und bescheint.

Wer sich Absolutes vorzustellen versucht, gerät sogleich auf die Spur des Lebensfeindlichen. Nicht nur ein Unmaß an Wärme, sondern auch ein Unmaß an Licht widerspricht den Bedürfnissen und Erträglichkeiten des Lebens. Wer dem Gedanken oder gar der Realisierung des unvermischten und ungebrochenen reinen Lichts nachgeht, der völligen Schattenlosigkeit, um so den Tagtraum der absoluten Makellosigkeit zu träumen, der spielt mit einer tödlichen Intensität von Leuchtkraft. Der Mensch als ein auf der Erde Lebender hat das große Glück, daß das alltägliche Licht, das Sonnenlicht, das die Erde erhellt und erwärmt, ein Musterbeispiel an Verhältnismäßigkeit ist, selbst über die «gemäßigten Zonen» der Erde hinaus. Immer neu beweist es, daß es nichts vom Makellosen und Reinen hält, ja zur Absolutheit absolut untauglich, um nicht zu sagen unwillens ist. Jeder poetische Versuch, der Sonne einen Willen zur Alleinherrschaft nachzusagen, um sie daraufhin als mächtige Göttin zu feiern, geht von einem falschen Kalkül aus. Die Sonne als die Sonne des Lebendigen auf der Erde ist ihrer Natur nach etwas Verhältnismäßiges. Das Verhältnis aber, dem sie nicht entgehen kann, weil sie es selbst konstituiert, ist das zum Schatten.

Alles Scheinen und Wärmen der Sonne hat eine Zeitgestalt: ihren jeweiligen Stand. Die poetische Rede von «ewiger Sonne»,⁴ nicht anders als die von «ewigem Leben», nutzt eine *contradictio in adiecto*. Jede Erfahrung ihres Standes läßt uns wissen, daß die Sonne nicht für immer scheint und wärmt. Im Wissen um den Höchststand liegt bereits das um die eine und andere Dämmerung beschlossen: um die Heraufkunft der Sonne aus ihrer Abwesenheit und den Untergang in ihre Abwesenheit. Das Lichtwerden wird aber nicht als Entzug des Dunkels erfahren, das Dunkelwerden nicht als Entzug des Lichts. Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit, auch Wärme und Kühle haben ihren Kairos, ihre Zeit, die kommt, geht und wiederkommt.⁵

II.

Was im Wechsel von Tag und Nacht geschieht, ist uns nicht fremd, findet ein vergleichbarer Wechsel doch in uns selbst statt. So haben wir zweierlei Licht für uns fruchtbar zu machen und zweierlei Dunkel: das Licht des Tags und das Licht in uns selbst; das Dunkel der Nacht und das Dunkel in uns selbst. Beiderlei Licht spielt zusammen, wenn der Tag gelingt, beiderlei Dunkel, wenn die Nacht. Anders als gewisse Philosophen und Industrielle es wollen, trifft die Maxime, soviel Wachsein wie möglich, soviel Schlaf wie nötig, mit ihrer Tendenz, zugunsten bewußter Tätigkeit die Schlafruhe am liebsten ganz zu untersagen, nicht die Interessen gelingenden Lebens. Reine Wachheit, absolute *illuminatio* deckte, von der Unmöglichkeit abgesehen, keinerlei Bedürfnis.

Nie wird es völlig Licht, auf daß einer rufen könnte, es möge so bleiben. Noch in der Kulmination des Tageslichts zeigt sich die Liaison des Lichts mit dem Schatten. Wird es Nacht, dann sind nicht unversehens alle Kühe schwarz. Wie die Entwicklung des Lebens es vorgegeben hat, daß der Mensch seine Sexualität als weibliche und männliche in den unterschiedenen Wesensformen von Mann und Frau austrägt, so hat sie es für den Menschen, was den Gang der Zeit angeht, auch nicht bei gleichartigen Lebensbedingungen gelassen, zum Beispiel nicht bei einem Immer-im-Licht, entsprechend nicht bei gleichbleibender Lebensart, zum Beispiel nicht bei einem Für-immer-wach. Die Gestaltung der Naturvorgaben läßt jedoch einen Freiheitsspielraum. Diebe tun sich als Nachtarbeiter hervor, wenn sie das Dunkel der Nacht zum Schutz nutzen. Von religiösen Menschen wird berichtet, daß sie sich «Tag und Nacht» um sich und ihr Gottesverhältnis sorgen.⁶ Philosophen wieder reden auf eine Weise der Wachheit des Bewußtseins das Wort,⁷ daß ihnen Schlafbedürftigkeit zu einem Fehler der menschlichen Natur gerät. Eine Tätigkeit aber, die Menschen weithin als eigene Möglichkeit, ja Einladung der Nacht ansehen, und die sie dabei so sehr mit der Zeit des Schlafes verbinden, daß sie sogar, obwohl es äußerste Tätigkeit ist, vom Schlafen reden,⁸ ist die geschlechtliche Liebe. Dem kommt sowohl das Nachtlager als Lager entgegen als auch die der Liebe eigene Ermüdungstendenz. Die menschlichen Götter der *Ilias* sind darin geradezu Vorbilder: «bezwungen vom Schlaf und Liebesgenuß»⁹ – so schläft Zeus in den Armen der Hera.

Nutzt der Mensch seine Freiheit, nach Vorgabe der Natur die für ihn beste Wahl zu treffen, dann ist die frühe und künstlich erhellte Nacht¹⁰ die Zeit der Geselligkeit, die späte und tiefe Nacht die Zeit des Schlafes. Wir nehmen aber nicht nur Tag in die Nacht hinein, sondern auch Nacht in den Tag. So ist etwa das Aufwachen als Trennung vom Schlaf nicht völlig frei von der Nacht:

Kein Schlaf noch¹¹ kühlt das Auge mir,
 Dort gehet schon der Tag herfür
 An meinem Kammerfenster.
 Es wühlet mein verstörter Sinn
 Noch zwischen Zweifeln her und hin
 Und schafft Nachtgespenster.
 – Ängste, quäle
 Dich nicht länger, meine Seele!
 Freu' dich! schon sind da und dorten
 Morgenglocken wach geworden.¹²

Das Leben, das seiner Zeitgestalt nach im ersten und nächsten bewegte Sonnenpräsenz und Sonnenabsenz ist, zeigt den dramatischen Charakter seiner Bewegtheit nirgends offenkundiger als beim Erwachen des Tags im Verein mit dem Erwachen aus dem Schlaf. Morgenglocken dienen der Selbstvergewisserung des Erwachenden, Lerchengesang der Vergewisserung, daß es tagt:

«Sage doch, wird es denn heute nicht Tag? es dämmt so lange,
 Und schon zu Hunderten, horch!, singen die Lerchen im Feld.»
 Immer ja saugt ihr lichtbegieriges Auge die ersten
 Strahlen hinweg, und so wächst nur langsam der Tag.¹³

Der Dichter sieht im Tagwerden kein anderes Drama als im Wachwerden:

Dort, sieh!, am Horizont lüpft sich der Vorhang schon!
 Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn.¹⁴

Es geht nicht darum, dem Tag auszureden, daß es wirklich Tag, dem Erwachenden, daß er wirklich wach ist. Vergleichbar hat Mörike, begrüßt er den Frühling, alles andere vor, als «Dich hab' ich vernommen!»¹⁵ mit Zweifeln zu belasten. Er spricht sich nur klar gegen die Verselbständigung aus. Der Tag ist ein gewordener und seine Gewordenheit verläßt ihn nicht. Rein dadurch ist er nicht reiner Tag. Wie aber der Erwachende sich im Erwachen nicht absolut neu ist, so für den Dichter auch der Tag nicht. Als gewordener ist er genauer ein wiedergewordener. Die Erinnerung weist zurück und voraus.

Läßt das Tagwerden den Tag in genau wörtlichem Sinne nicht absolut werden, nicht völlig «abgelöst» von der Nacht, so gilt Gleiches für die Nacht, wenn es Nacht wird:

Wie süß der Nachtwind nun die Wiese streift
 Und klingend jetzt den jungen Hain durchläuft!
 Da noch der freche Tag verstummt,
 Hört man der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
 [...]
 O holde Nacht, du gehst mit leisem Tritt
 Auf schwarzem Samt, der nur am Tage grünet.¹⁶

Selbst, ja gerade um Mitternacht kann durch das, was Quellen zu hören geben, die Nacht noch an den Tag erinnert werden:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
 Lehnt träumend an der Berge Wand,
 Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
 Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
 Und kecker rauschen die Quellen hervor,
 Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
 vom Tage,
 Vom heute gewesenem Tage.¹⁷

In ihrem höchsten Punkt, der auch ihr tiefster ist, überspielt die Nacht nicht ihr Geworden, vergißt sie nicht das Gewesen. Sie entdeckt sich als Zeitraum eigenen Erinnerns und eigenen Gehörs. So führt sie zu einer ganz eigenen sinnlich-geistigen Konzentration. Solange Nacht herrscht, inszeniert sich die Erde nicht mehr in ihren Landschaften, bildet sie keine Horizonte mehr aus. Die Differenzierung fehlt und die sichtbare Dimension. Wie wir aber den Schrei von Nachtvögeln kennen und den Pfiff einer Lokomotive bei Nacht, Laute, die ungleich vernehmlicher sind als Laute des Tags, so verweist uns Mörike auf die Wasser und ihre ganz eigene Art, sich nachts dem Ohr mitzuteilen: «Und kecker rauschen die Quellen», sie «singen». Gerade Quellen sind nichts abgezirkelt Momentanes: Sie entspringen, leben gleichsam von der Herkunft, und gehen hin, werden im Entspringen zu einem fortfließenden Bach, der freilich nicht ins Unendliche führt. Wie die Nacht gehören sie einem eigenen Zyklus zu. Im nächtlich tönenden Quell ist der vergangene Tag gegenwärtig und der künftige Morgen. Das Anhaltende, ja eben Forttönende ihres Rauschens teilt ihre Verlässlichkeit mit, ob sie in Momenten des Wachseins gehört werden oder auf andere Weise im Schlaf, daß es einen aufwachen ließe, wenn sie plötzlich versiegeten. Der Tag gibt die Nacht nicht los in reines Für-sich-selbst-Sein, die Nacht nicht den Tag. Nicht allein die Übergänge, in denen der Tag nicht ganz Tag, die Nacht nicht ganz Nacht ist, sorgen dafür, sondern auch jeweils sie «selbst». Das aber geht im letzten auf die einfache Bedingung zurück, daß der Tag nicht ohne die Nacht zu haben ist, die Nacht nicht ohne den Tag.

III.

Braucht Leben auf der Erde die Kairoi von Dunkel und Schlaf nicht weniger als die von Licht und Wachen, so hat doch, anders als der Tag, die Nacht in Philosophie und Dichtung einen schlechten Leumund. Der Tag ist – selbst-evident – das Licht des Tages. So, wie es strahlt und erhellt, wird es als Sinnbild des Reinen genommen.¹⁸ Das Reine aber steht für das Gute und Schöne, für Heil und Ordnung. Bei Apollon, dem Gott all dieses Guten, hat sich der Beiname «der Reine» verselbständigt: Er nennt ihn selbst.¹⁹ Die Nacht hat naturgemäß nichts vergleichbar Reines zu bieten, weswegen ihr auch nichts Gutes nachgesagt wird. Als hohe Göttin erdichtet, als Macht, die den Tag gebiert, ist sie, die den Schlaf und den Tod in Armen hält, doch nicht nur die «schwarze» und «dunkle», sondern allem zuvor die «verderbliche» (oloê).²⁰ Das ist Anlaß genug, ältester Philosophenpflicht nachzukommen, dem beizuspringen, das sich nicht selbst verteidigen kann.²¹

Will der Philosoph der Nacht nachsagen, zu was sie gut ist, dann muß er wissen, was er als Nacht begreift. In philosophischer Frühzeit wird gesagt, sie sei der Erde Schatten, für Aristoteles eine ungenaue «Definition», weil sie jedes Wieviel, Wie, Wo und Wodurch unbestimmt läßt.²² So hat Anaxagoras vom Schatten der Erde gesprochen, den sie werfe, wenn die Sonne unter ihr und nicht alles von der Sonne Schein erhellt ist.²³ Schon für Empedokles ist es die Erde, die die Nacht schafft, indem sie sich den Sonnenstrahlen von unten entgegenstellt.²⁴

Nach heutigem Kenntnisstande ist «Schatten der Erde» eine taugliche Erklärung der Nacht. Der Kernschatten der Erde, der, je nach Standpunkt des Beobachters, zu Zeiten auf den Mond fällt, nie aber bis zu den Sternen reicht, läßt es auf der Erde Nacht sein. Fällt er auf den Mond, wird er sichtbar, sonst bleibt er als Schatten unsichtbar. Wie alles Schattenwerfende hat die Erde zwei deutlich unterschiedene Seiten: die lichte und die dunkle. Wird die von der Sonne abgewandte Seite von keinem Gestirn, keinem Blitz und keinem künstlichen Licht erhellt, so herrscht auf ihr völliges Dunkel. Der Totalschatten, den die Erde in die Höhe wirft, ist als kegelförmiger endlich. Allein der Kegel des Kernschattens, der, sind die irdischen Witterungsbedingungen danach, den Blick auf den lichten Sternenhimmel freigibt, ist wirklich ein Schatten und erklärt die Nacht. Sagte man dagegen von der nachtdunklen Seite der Erde, daß Schatten auf ihr liege, so gebrauchte man das Wort metaphorisch.

Wäre die Erde gleich einem durchsichtigen Kristall, gäbe es keine Nacht. Ihre Undurchdringlichkeit für Sonnenstrahlen ist es, die sie zum Schattenwerfer, ja, geschieht es uns zugunsten, zum Schattenspender werden läßt. Die Erde aber schafft die Nacht allein mit Hilfe der Sonne. Schiene des Nachts nicht die Sonne auf die andere Seite der Erde, gäbe es nicht die der

Sonne abgewandte Seite. Nacht, wie wir sie kennen und zu bedenken haben, braucht die schattenwerfende Erde und die Sonne, die sie Schatten werfen läßt. Nicht nur den Tag gibt es nicht ohne die Sonne, sondern auch die Nacht nicht. Was die *Genesis* als Scheidung von Licht und Dunkel deutet²⁵, zeigt sich als ein Zusammenspiel von Sonne und Erde. Gibt die Sonne dem Dunkel und der Abkühlung statt, dann bedeutet das keine Selbstaufgabe, im Gegenteil. Nur weil sie die scheinende bleibt, kann sie Mitursache der Nacht sein. Die abwesende Sonne ist im Schatten der Erde wirksam-gegenwärtig.

IV.

In der *Ilias* ist das Dunkel (*ho skotos*) ausschließlich das der Nacht des Todes, nicht das der Nacht des Tages.²⁶ Eine Inversion der Metapher bahnt sich an: Die endgültige, nicht erfahrbare Nacht prägte das Verständnis der zyklisch erfahrbaren. Das ist Anregung genug, sich denkkünstlerisch auf ein Licht und einen Schattenwerfer zu besinnen, die im Zusammenspiel den Schatten werfen, der der Tod ist.

Für den mit Metaphorik Vertrauten kann das fragliche Licht nur das Lebenslicht sein. Dem Lebenden scheint nicht nur bei jedem Wechsel von der Nacht zum Tage neu die Sonne, das Tageslicht, sondern, hält er es mit der Poesie, ohne jeden Wechsel mit Lichtlosigkeit das Licht, das die Leuchte des Lebens meint (*flambeau de la vie, lamp of life*). Wird es «ausgeblasen», dann ist er tot. Der Wechsel von Nacht und Tag, von Schatten der Erde und Licht der Sonne ist beendet. Das Dunkel, das ab jetzt für immer «für ihn» herrscht, ist für ihn unerfahrbar. Der Schatten, in dem er ist und bleibt, hat mit dem Schatten, den die Erde wirft, nichts gemein.

Nun gilt es, die spekulativen Möglichkeiten, die in der poetischen Rede vom Lebenslicht stecken, gezielt auszuschöpfen: Der Schattenwerfer ist zu bestimmen. Dafür aber kommt, recht bedacht, allein das Leben in Frage, das vollends gelebte, das abgeschlossene und beendete Leben, mit einem Wort das gelebte Leben. Ist die Nacht als Schatten der Erde zu deuten, dann der Tod als Schatten des Lebens: des gelebten Lebens. Um diese Analogie plausibel und für das Verständnis des Todes fruchtbar zu machen, bedarf es einer überzeugenden Veranschaulichung des denkkünstlerisch ins Auge gefaßten Verhältnisses von Lichtquelle, Schattenwerfendem und geworfenem Schatten.

Die nötige Veranschaulichung nimmt sich als Erstes das Leben zu seinen Lebzeiten vor: Schon zeitlebens wirft das Leben, wie es von Tag zu Tag und von Nacht zu Nacht geführt und gelebt wird, Schatten. Alles Lebenszeitliche, das an der Gestaltung des geführten Lebens mitwirkt, steht im Licht des Lebens, ist, um es poetisch genauer zu fassen, vom Lebenslicht

beschienen. Hat aber Lebenszeitliches in jeder seiner momentanen Gestaltungen eine lichte Seite, dann auch eine dunkle, womit gesagt ist, daß es einen Schatten wirft. Der Schatten, den bereits das lebendige Leben wirft, ist nicht der Tod, wohl aber etwas mit ihm ›Verwandtes‹: eine Vorgestalt, ein Vorschein des Todes, wie er sich in der Endlichkeit von Herkunft und Zukunft sowie in der Endlichkeit von Selbstkenntnis und Selbstverantwortung zeigt. Steht das Lebenslicht in jedem Moment des zu führenden und zu lebenden Lebens in seinem Zenit, so daß eigentlich jeweils der ›Hochsommer‹ und der ›große Mittag‹²⁷, damit aber Schattenlosigkeit herrscht, so wirft doch jede lebenspraktische Gestaltung des Lebens Licht auf die eigene Herkunft und Zukunft, Licht auch auf das eigene Selbst und die eigenen praktischen Vermögen. All diese Lichtwürfe signalisierten Wege ins Dunkel, wäre es denn möglich, je dem Lebenslicht und mit ihm dem Licht des Bewußtseins zu entkommen. Lebendig, wie einer ist, bleibt er vom Licht des Lebens beschienen. Er erreicht nicht das Dunkel, aber er stößt stets und immer an die Grenze dieses Lichts. Er weiß um seine vielfache Endlichkeit, die an die dunkle Seite des Lebens stößt. Beschienen vom Lebenslicht hat das Leben seine lichte und dunkle Seite. So aber wirft es, im Ganzen, bereits zeitlebens Schatten. Sie sind nicht zu sehen; sie sind nie zu sehen. Aber sie sind notwendig spekulativ zu entwerfen. Ich kenne das Jenseits meiner dem Vermögen und der Zeit nach endlichen Selbstkenntnis und Selbstverantwortung nicht, ebensowenig kenne ich das Jenseits meiner dem Vermögen und der Zeit nach endlichen Herkunft und Zukunft. Genau dieses Ganze der eigenen Kenntnis- und Erfahrungslosigkeit, ja überhaupt der eigenen Unzuständigkeit, ist nun auf keinen Fall als das Insgesamt eigenen Unvermögens zu nehmen. Anstatt dabei an das Dunkle und Unergründliche zu stoßen, das wir – zu unserem Schmerz und zu unserer Schande – nicht zu erhellen vermögen, haben wir es als geworfenen, ja als gespendeten Schatten zu denken. Nicht die dunkle, vom Lebenslicht abgewandte Seite ist hier das Bedeutsame, sondern der vom lebendigen Leben dank Lebenslicht gespendete Schatten.

Der Schatten, den jede Gestaltung des Lebens über die Kenntnis und das Vermögen unserer Herkunft und Zukunft, unseres Selbst und unserer Verantwortung hinaus wirft, besteht in unserer Endlichkeit. Das zu führende und zu lebende Leben wirft dank des Lebenslichts, durch das das Leben eine lichte und eine dunkle Seite hat, Schatten, die von größter praktischer Bedeutung sind. Sie geben zu denken, daß wir in weit mehr eingebunden sind als in die Helligkeit des bewußten Lebens, in noch ungleich anderem geborgen. Entspricht die Vielartigkeit der Endlichkeit der Vielartigkeit des Schattens, den das lebendige Leben in jedem seiner Momente und in jeder seiner Gestaltungen wirft, dann verliert Endlichkeit jeglichen Charakter eines versagenden Nein. Sie entdeckt sich vielmehr als eine eigene Dimension,

die keine Begrenzung kennt. Das Lebenslicht ist nicht «größer» als das Leben, das es bescheint, weswegen seine Schatten auch keine Kegel bilden, sondern ohne Bestimmung eines Endes sind. Das ist die nunmehr erreichte poetische Herausforderung: Sich der Endlichkeit als einem Schatten zu überlassen, ohne den es keine Kraft zum Leben und kein Vertrauen in das Leben gibt.

Schatten sind Zeugnisse und Erzeugnisse von Wirklichem: von Widerständigem und Undurchdringlichem. Ein Leben, das wach gelebt wird, lotet seine Endlichkeit nie weiter als bis an die Grenzen seines Erhelltheits aus. Das aber ist der Fall, sobald es Nähe sucht und findet, nächste Nähe und Intimität. Dem Lebenden in seiner Endlichkeit sind keine absolute Nähe und Intimität möglich und nötig. Nie kommt es dazu, daß die eine Seite auch die andere Seite ist, nie zu einer Verschmelzung, zu einem Einswerden. Das wache Leben bleibt auf der hellen, vom Lebenslicht beschienenen Seite. Darum ist jede Erfahrung nächster Nähe und größter Intimität in sich eine Erfahrung der Unnahbarkeit. Kein Verbot wird erfahren, keine Zurückweisung, sondern eine Erhellung der Endlichkeit. Sie bekommt im Intimitätsereignis, wie es das Unnahbare eröffnet, etwas Strahlendes, Glückverheißendes. Gerade der Nächste ist der eigentlich Unnahbare: Er teilt mit dem, dem er der Nächste ist, das Glück, zwei und nicht eins zu sein.

Das Gespräch mit dem eigenen Tod beginnt in der Kindheit. In der Regel ist ein naher Tod der Anstoß dazu oder eine schwere Erkrankung, eine eigene oder die eines nahen anderen. Es kann aber auch ein totes Tier sein, das dies lebenslängliche Selbstgespräch in Gang bringt: das Gespräch mit dem allzeit gegenwärtigen unüberholbaren Intimus. Das Gespräch von Selbst zu Selbst, das als Selbstgespräch lebenssteiliger Mitwisserschaft zu verstehen ist, beginnt ebenfalls in der Kindheit. Anstoß sind die Versuche, sich selbst zu eröffnen, die nur auf dem Weg über anderes Selbst gelingen. In der Regel wird das Gespräch mit einem Elternteil, einem nächsten Geschwister oder frühen Freund gesucht. Diese zwei Formen des Selbstgesprächs, die von je eigener leibhafter Nähe geprägt sind, bleiben die Grundformen, die eigene Endlichkeit als Quelle eigener Lebensbefähigung zu erfahren. Das denkkünstlerische Bild vom schattenwerfenden Leben zur Zeit seiner Lebendigkeit deutet jede belebende Unnahbarkeitserfahrung als schattenwerfendes Ereignis. Die geworfenen Schatten, um es paradox zu formulieren, leuchten das All dessen aus, was wir auf eine Weise nicht zu kennen haben und wofür wir auf eine Weise nicht zuständig sind, um gerade in unserer Endlichkeit, die wir in allen lebenssteiligen Verhältnissen als eine gemeinsame ausloten, unseren eigentlichen Halt zu erfahren. Nicht daß wir durch unsere Endlichkeit in unseren theoretischen und praktischen Pflichten entlastet wären. Nein, im Schatten, der die Endlichkeit ist, muß selbst das Belebende, wenn auch nicht Lebensspendende gedacht werden. Das ist wie

eine Grundnahrung: Wir brauchen den Tod wie auch das Selbst des Nächsten in seiner Unnahbarkeit. Nicht weniger ist es für uns nötig und fruchtbar, uns selbst im Letzten unnahbar zu bleiben. «Im Letzten» aber heißt, wo Selbsterkenntnis und Selbstverantwortung ihren Halt, weil Ende finden.

V.

Der Gestorbene ist nicht mehr durch die Endlichkeit gehalten. Er ist durch nichts gehalten, weil er für sich nirgendwann, nirgendwo, ja überhaupt nicht irgendwer ist, geschweige denn er selbst. Er ruht, so lautet die poetische Einlassung, im Schatten des vollends gelebten Lebens, der der Tod ist. Sein Lebenslicht ist aber nicht eigentlich verlöscht. Es bescheint nur kein lebendiges Leben mehr, sondern das Leben, das sein Ende gefunden hat. Es ist, könnten wir sagen, zu Ende geschehen, ohne als seine wahre und ganze Geschichte für jemanden lesbar und erzählbar geworden zu sein. Was greifbar Geschichte geworden ist, reicht nicht weiter als die Spuren, die es gegebenenfalls erkennbar hinterlassen hat. Wie aber der Endlichkeitsschatten des lebendigen Lebens sich nicht zu einem endlichen Gebilde formt, so auch der Todesschatten des vollends gelebten Lebens nicht. Das abwesende und allein auf das vom Lebenden abgelöste Leben scheinende Lebenslicht wirft kein Licht, das sich verändert. Es konkurriert darum mit keinem geschichtlich wechselnden Licht, das auf ein gelebtes Leben fallen kann. Um geschichtlich sein zu können, weiß es viel zu viel: Es weiß alles vom Leben des Gestorbenen, und es scheint nun – unsichtbar für jeden – auf die Seite, die nie wieder die des einst Lebenden und nun Toten ist. Jetzt, da er seine Endlichkeit überwunden hat, ist er, im Bilde, dort, wohin er als Lebender schlechtweg nicht gehörte. Doch anstatt über seine Kenntnis und Verantwortung, wie er sie im Leben gewonnen und praktiziert hat, hinausgekommen zu sein, anstatt seine Herkunft und Zukunft in eins überholt zu haben, fällt auf ihn nichts anderes als der unsichtbare und als grenzenlos zu denkende Schatten des vollendeten Lebens. Aus seiner Endlichkeit ist die reine Unendlichkeit geworden, das absolut Haltlose und Unfaßbare.

Ist das durch den Schatten der Erde eigentlich Gependete der Kairos für feierabendliche Geselligkeit und Schlaf, so dass durch den Schatten des beendeten Lebens eigentlich Gependete der günstige Ort für das Totsein. Tod, Totsein und Ort des Toten fallen als reine Schattenwesen notwendig in eins. Für den Lebenden könnte es sehr wohl ein anmutender und vertrauenserweckender Gedanke sein, als Toter einst der Schatten des eigenen Lebens zu sein, ja, um das Bild auszuschöpfen, in diesem Schatten zu ruhen. Wie das Leben ihn wirft und spendet, ist es von der Gestalt, die es rein durch sich selbst gefunden hat, die auf ewig unveränderliche, in nichts zu korrigierende, von der niemand wirklich weiß als das abwesende Lebens-

licht allein. In dem unendlichen Schatten, in dem der Tote ruht, bewahrt er einen eigenen Bezug zum gelebten Leben, anders als in jedem Grab, das man für ihn bestimmt. Wer sich dem Schatten in seiner Unnahbarkeit zu nähern sucht, um neu Intimität mit dem Toten zu gewinnen, nimmt ein «schönes Wagnis» auf sich, ein Wagnis der Poesie.

ANMERKUNGEN

¹ OVID, *Metamorphosen* VIII, 183 ff. Zu vergleichen ist die ebenso vergebliche Warnung, die Phoibos gegenüber seinem Sohn Phaeton ausspricht. Siehe OVID, *Metamorphosen* II, 1ff.

² PLATON, *Politeia* VII, 515e1-516a1.

³ PLATON, *Phaidros* 250d.

⁴ Wenn es nach ANGELUS SILESIIUS für die Seligen nicht mehr Nacht wird, weil es allzeit tagt und lichtet, da die «wesentliche» und «ewige» Sonne scheint, die des Himmels Glanz und der Sonne Licht «übertrifft» (*Die ewigen Freuden der Seligen* Nr. 2; 9; 30; 144, in: DERS., *Sämtliche poetische Werke* (ed. Hans Ludwig Held), Bd.3, München 1949), dann ist das nur ein Nachklang zur apokalyptischen Sicht des Neuen Jerusalem: Eine Nacht wird es dort nicht mehr geben (*nyx gar ouk estai ekei*) (*Offenbarung* 21,25; 22,5).

⁵ Für PARMENIDES sind Licht und Nacht stets zusammen zu nennen, da sie von gleichem Gewicht sind (*isôn amphoterôn*), wenn allgemein gilt, daß unmöglich etwas keinem von beiden zugehört. *Fragment B* 8,54; B 9,4.

⁶ *Psalm* 42,2; *Jeremia* 8,23; *Lukas* 18,7; 1. *Thessalonicher* 2,9; 2. *Timotheus* 1,3; *Offenbarung* 7,15.

⁷ Die Institution der nächtlichen Versammlungen in PLATONS *Epinomis*.

⁸ Siehe dazu RAINER MARTEN, *Rühren an die Rhythmizität des Lebens. Ein denkkünstlerischer Versuch über den Schlaf*, in: JOSÉ SÁNCHEZ DE MURILLO – MARTIN THURNER (Hg.), *AUFGANG, Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik*, Bd. 4: *Eros, Schlaf, Tod*, Stuttgart 2007, 168ff.

⁹ *Ilias* 14,353.

¹⁰ «Bei Lampenlichtzeit» ist im Griechischen der Ausdruck für «bei Einbruch der Nacht». Siehe HERODOT, *Historiae* VII, 215.

¹¹ Vielfach wird hier der Morgen nach einer schlaflosen Nacht gelesen, und dies vor allem mit dem Argument, daß der «verstörte» ein erhitzter Sinn sei, dem die Kühlung fehle, und den «Nachtgespenstern», die durch den fehlenden Schlaf hervorgerufen seien. Die bessere Lesart ist wohl, daß der Erwachende und den Tag Bemerkende die Entlassung aus dem Schlaf psychisch noch nicht bewältigt hat. Er schafft (!) sich Nachtgespenster. Für diese Lesart ist das «noch» als poetische Inversion zu lesen, sinngemäß also: «Kein Schlaf kühlt noch (=länger) das Auge mir.» Inversionen des Wortes «noch» finden sich häufig bei MÖRIKE. Drei Beispiele: (1) *Muse und Dichter* v. 5: «Deinem Haupte noch blühet ein Kranz»; (2) *Versuchung* v. 2: «Dicht mit Zucker noch erst streuet die Kinder des Walds die Erdbeer'n»; (3) *Das lustige Wirtshaus* v. 25: «Nur ruhig und kehrt euch noch gar nicht an sie!».

¹² EDUARD MÖRIKE, *In der Frühe*.

¹³ EDUARD MÖRIKE, *Bei Tagesanbruch*.

¹⁴ EDUARD MÖRIKE, *An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang* vv. 34f.

¹⁵ EDUARD MÖRIKE, *Er ist's* v. 9.

¹⁶ EDUARD MÖRIKE, *Gesang zu zweien in der Nacht* vv. 1-3 und 18f.

¹⁷ EDUARD MÖRIKE, *Um Mitternacht* vv. 1-7.

¹⁸ AISCHYLOS, *Der gefesselte Prometheus* 22.

¹⁹ *Ilias* 1, 443.

²⁰ HESIOD, *Theogonie* 123; 224; 756; 758.

²¹ PLATON, *Phaidros* 275e.

²² ARISTOTELES, *Topik* VI 8, 146b28: *horizontai tén nykta skias gés*. Auf die Spur, daß Aristoteles dabei an Vorsokratiker denkt, hat mich Wolfgang Kullmann gebracht.

²³ ANAXAGORAS, *Fragment A 80*, *Fragmente der Vorsokratiker* (ed./trad. Hermann Diels/Walther Kranz) Bd. II, Berlin 1952, 25.

²⁴ EMPEDOKLES, *Fragment B 48*, *Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. I, Berlin 1951, 331.

²⁵ Gen 1,4.

²⁶ Bei der Schilderung erfolgreicher Schlachtgänge wechselt die häufige Wendung «und das Dunkel umhüllte die Augen» (JOHANN HEINRICH VOß: «und Nacht umfing seine Augen») (*Ilias* 4,461; 503; 526 et al.) mit anderen, die das Werk dieses Umhüllens die «finstere» und «schwarze Nacht» und den «Tod» tun lassen. (*Ilias* 5,659; 11,356; 5,68; 83 et al.) Umhüllt einem Krieger das Dunkel die Augen und fällt er, dann ist er des Todes, nicht aber schon notwendig tot. Ist das Sterben, wie es heißt, auch nur noch kurz, so ist doch erst das «Lösen der Glieder» ein sicheres Zeichen des Totseins. (*Ilias* 4,461–469; vgl. 11,240; 260 et al.) Göttlicher Beistand freilich vermag es, daß einem schwer Getroffenen, dem finstere Nacht die Augen umfängt, sein Leben dennoch bewahrt bleibt. (*Ilias* 5,310–318)

²⁷ Siehe RAINER MARTEN, *Der Tod ein Fest. Nietzsches Todesdenken in der Also-sprach-Zarathustra-Zeit*, in: OYA ERDOGAN – DIETMAR KOCH (Hg.), *Im Garten der Philosophie*, München 2005.

PETER LÜNING · PADERBORN

DER DREIFALTIGE GOTT, DER EINE CHRISTUS UND DIE GESTALT DER KIRCHE

*Ist die Trinitätslehre oder die Christologie das normative Kriterium
für eine konkrete Bestimmung von Kirche?*

1. Vorbemerkungen

Der folgende Aufsatz will neues Licht auf den theologischen Disput werfen, der vom damaligen Kardinal Ratzinger und dem evangelischen Theologen Eberhard Jüngel im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von *Dominus Iesus* (2000) geführt wurde. In diesem andauernden Disput ging und geht es letztlich um die Frage nach der theologischen Legitimität des gegenwärtigen konfessionellen Differenzdenkens. Ist die Einheit von Kirche ausschließlich als konfessioneller Status quo denkbar? Was sind die zugrundeliegenden theologischen Kriterien für einen konkreten Begriff von Einheit bzw. Kirche?¹ Die im Sommer 2007 von der Kongregation für die Glaubenslehre vorgelegten «Antworten zu einigen Aspekten bezüglich der Lehre der Kirche» greifen diesen Disput indirekt auf. Sie sprechen von einer «vollständigen Identität» der (Einheit der) Kirche Christi mit der katholischen Kirche.²

Dadurch kommt insbesondere die Lehre des Zweiten Vatikanums in den Blick, dass die Kirche des Glaubensbekenntnisses in der katholischen Kirche subsistiert (Lumen Gentium 8). Es ist deshalb wichtig, sich erneut diesem Begriff zuzuwenden. Zur Analyse der theologischen Begründung des «subsistit in» soll nun aber weniger auf die geschichtlichen und theologischen Hintergründe des Konzils selbst zurückgegriffen werden. Dazu ist die Literatur beinahe unübersehbar geworden.³ Zwar ist grundsätzlich für die Deutung eines Begriffes bzw. einer Aussage der entsprechende unmittelbare geschichtliche und theologische Kontext von Bedeutung. Allerdings gehört zu dem für das Verstehen und Deuten notwendigen Kontext eines Begriffes auch die Geschichte seines Gebrauchs. Möglicherweise ergibt sich durch den Rückgang auf frühere Verwendungen ein neuer, zumindest aber vertiefender oder ergänzender Zugang zum vollen Sinngehalt einer Aussage bzw. eines Begriffes.

PETER LÜNING, geb. 1969, ist Privatdozent für Dogmatik und ökumenische Theologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster und Wissenschaftlicher Assistent am Johann-Adam-Möhler-Institut für Ökumenik in Paderborn. Seine Forschungsschwerpunkte sind ökumenische Theologie, theologische Hermeneutik, Kreuzestheologie, das Verhältnis von Glauben und Vernunft sowie Glaube und Säkularisierung.

Dies führt uns innerhalb eines weiten philosophiegeschichtlichen Gebrauchs⁴ des Subsistenzbegriffes zu klassischen trinitätstheologischen und christologischen Argumentationen. «Subsistentia» taucht darin vor allem seit der Spätantike, insbesondere im Mittelalter, auf. Dazu soll exemplarisch Thomas von Aquins Gebrauch des Subsistenzbegriffes vorgestellt werden, da er zu seiner wesentlichen begrifflichen Klärung beigetragen hat. «Subsistentia» findet sich bei ihm sowohl in einem trinitätstheologischen Argumentationszusammenhang – das eine göttliche Wesen subsistiert in drei «Personen» («Hypostasen») – als auch in einem christologischen – die eine «Person» Jesu Christi subsistiert durch seine göttliche Natur und bezieht seine menschliche Natur in diese mit ein.

Dieser theologiegeschichtliche «Rückgriff» ist von zentraler Bedeutung für die derzeitige Auseinandersetzung um die Denkbarkeit einer konkreten Einheit von Kirche. Während von katholischer Seite, insbesondere von Seiten des Konzils, aber auch vom damaligen Kardinal Ratzinger, die Christologie zur kriteriologischen Norm eines konkreten Begriffes von Kirche erhoben wird, ist diese von protestantischer Seite eher die Trinitätslehre.⁵

In der folgenden Argumentation soll es jedoch nicht darum gehen, das grundsätzliche Verhältnis von Trinitätstheologie, Christologie und Ekklesiologie zu bedenken. Vielmehr soll aufgezeigt werden, dass bei der Frage nach der *konkreten* theologischen Bestimmbarkeit der Kirche nicht die Lehre von der Trinität (vor allem nicht im Rückgriff auf das [post]-moderne Pluralitätsparadigma) den normativen Maßstab bilden kann. Stattdessen ist plausibel zu machen, dass nach katholischem Verständnis primär die *Christologie* in der Lage ist, die Kirche und ihre konkrete Gestalt theologisch zu bestimmen. Dies gilt insbesondere hinsichtlich der Aussage von Lumen Gentium, die Kirche Christi subsistiere in der katholischen Kirche. Dabei wird aber das Verhältnis Christus – Kirche durch den (thomanischen) *Analogiebegriff* zu präzisieren sein.

Zwar formuliert das Zweite Vatikanum in Lumen Gentium 4: «So erscheint die ganze Kirche als «das von der Einheit des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes her geeinte Volk».» Diese Aussage hat aber einen sehr allgemeinen theologischen Charakter. Im engeren Zusammenhang der *konkreten* Bestimmung von Kirche in der «subsistit in»-Aussage kommt hingegen eine andere Argumentation zum Tragen: Das Zweite Vatikanum vergleicht die *eine* «komplexe Wirklichkeit» von sichtbarer und geistlicher Kirche mit dem Mensch gewordenen Wort Gottes und stellt eine Ähnlichkeit (Analogie) zwischen beiden fest (LG 8).⁶ Ein solcher Vergleich zeigt dabei zugleich auch die notwendigen Grenzen einer solchen Ähnlichkeit auf. Dadurch kann sowohl die Eigenständigkeit der Christologie und der Ekklesiologie gewahrt als auch ihre wesentliche wechselseitige Bezüglichkeit und folglich Vergleichbarkeit behauptet werden. Der Rückgang auf Thomas von Aquin vermag bei der Erhellung dieser Analogie zu helfen.

2. Trinitätstheologischer und christologischer Gebrauch von «subsistentia» bei Thomas von Aquin

Zunächst einmal ergibt ein Rückgang auf die etymologische Herkunft von subsistentia keine Eindeutigkeit für den philosophischen und späteren theologischen

Gebrauch dieses Begriffes.⁷ Deshalb soll hier – allerdings bloß skizzenhaft – die philosophische bzw. theologische Verwendung von *subsistentia* seit den ersten christlichen Jahrhunderten aufgezeigt werden, um danach die klärende Position Thomas von Aquins vorzustellen.

Bereits in der christlichen Antike gab es Bestrebungen, das griechische «*hypostasis*» mit dem lateinischen Begriff «*subsistentia*» und «*ousia*» mit «*substantia*» zu übersetzen. Damit sollten vor allem im Streit mit den Arianern die drei göttlichen Personen in ihrer Unterschiedenheit und zugleich ihre wesenhafte Einheit behauptet werden, eine göttliche Substanz («*ousia*») – drei göttliche Subsistenzen [Personen]. Augustinus hält hingegen den Begriff der Subsistenz wie der Substanz zur Benennung der Trinität für ungeeignet, da sich beide Begriffe nicht relational verstehen ließen. Er bevorzugt stattdessen für die Einheit Gottes den Begriff «*essentia*». Ab dem fünften Jahrhundert setzt sich jedoch die Übersetzung von «*hypostasis*» als «*subsistentia*» immer mehr durch. Allerdings problematisiert Boethius bereits im 6. Jahrhundert die überkommenen Gleichungen von «*ousia*» und «*substantia*» sowie von «*hypostasis*» und «*subsistentia*». Gilbert von Poitiers sorgt für weitere Verwirrung, insofern er wie Boethius Substanzen und Subsistenzen zwar voneinander unterscheidet, letzteren aber keinen Substanzgehalt zuspricht.⁸

Erst Thomas von Aquin ist in der Lage, die begriffliche Konfusion durch strenge Definitionen zu beenden. Thomas verwendet «*subsistentia*» sowohl im Rahmen der trinitätstheologischen als auch christologischen Bedeutung des Personbegriffes⁹, allerdings nicht im engeren Zusammenhang von Kirche. Insbesondere richtet er sich dabei im Rahmen seiner Trinitätstheologie gegen eine einfache Gleichsetzung der Begriffe Person («*persona*»), Hypostase («*hypostasis*»), Subsistenz («*subsistentia*») und Essenz («*essentia*»). Auf der Grundlage von Aristoteles unterscheidet Thomas zunächst einmal ganz allgemein *Substanz* einerseits als *Essenz* und andererseits als *Subjekt*. Ausschließlich der Substanz als *Subjekt* kommt für ihn das Charakteristikum der *Subsistenz* zu. Mit Blick auf dieses Subjektsein definiert er folgendermaßen: «Insofern sie [i. e. die Substanz] nämlich in sich da ist und nicht in einem anderen, heißt sie Selbständigkeit [«*subsistentia*»] (*quod per se existit et non in alio*)».¹⁰ Subsistenz bezeichnet damit bei Thomas das *selbständige Sein eines konkreten Subjekts*, d. h. eines individuellen Handlungsträgers. Ein solches Einzelwesen wird von Thomas unter Rückgriff auf Boethius¹¹ allgemein «*Hypostase*» bzw. in der Gattung der vernunftbegabten Wesen «*Person*» genannt.

Charakteristikum der *Hypostase* bzw. *Person* ist es, als Substanz weitere Seinsbestimmungen (*Akzidenzien*) als nicht wesentliche Bestimmungen zu tragen. Substanz bedeutet deshalb in dieser Näherbestimmung nicht primär *subsistentia*, sondern «*suppositum*», da die Substanz als Träger von Akzidenzien diesen «untergestellt» ist. Dennoch ist der Begriff der Subsistenz auf den der Hypostase bzw. Person engstens bezogen: Die Hypostase oder Person subsistiert, insofern sie als Individuum (selbständiges) Sein hat.

Weil aber ein Individuum aus Materie und Form zusammengesetzt ist, kann Thomas in Gefolgschaft von Boethius die *Materie* als *Grund des «Sub»-stanzseins* (d. h. des «Unter»-den-Akzidenzien-Stehens) bezeichnen¹², die *Form* aber, die der Materie erst Wirklichkeit gibt, als *Grund des Subsistierens* (d. h. des Für-sich-Bestehens) bezeichnen.¹³ Individuen subsistieren von daher gesehen ausschließlich auf

Grund ihres Formaspekts. Damit wird die Materie von Thomas keineswegs abgewertet, aber ihr kommt lediglich eine (wie immer auch große) Potenz zu, die erst durch den Akt des *Formgebens* beim Individuum zu einer *selbständigen Wirklichkeit* wird.

Auf *Gott* und sein trinitarisches Sein in *analoger* Weise übertragen¹⁴, bedeutet dies für Thomas: Da es Gott auszeichnet, in völliger Selbsterkenntnis und Einfachheit (Unveränderlichkeit) reiner Akt zu sein, trifft der Subsistenzbegriff am meisten auf Gott zu.¹⁵ Der mit dem *Wesen (essentia)*¹⁶ seiner *Gottheit* («*deitas*») *identische* Gott ist «*subsistierendes Sein*» («*ipsum esse per se subsistens*») und damit (für sich bestehende) Wirklichkeit schlechthin.¹⁷ Im Gegensatz dazu ist der Mensch mit seinem *Wesen* der «*humanitas*» eben nicht identisch, da er bloß Teil an ihr hat. In dieser endlichen Wirklichkeit kommt deshalb bei Thomas die *Realunterscheidung von Sein und Wesen* zum Tragen, die es beim zuhöchst wirklichen, mit sich selbst identischen Gott nicht gibt.

Der thomanische *Subsistenzbegriff* steht damit bei dieser allgemeinen Definition Gottes für die von menschlicher Wirklichkeit grundlegend unterschiedene höchste und vollkommene Form von Sein bzw. Realität.

Wo Thomas nun die konkrete trinitarische Offenbarungsgestalt des göttlichen Seins behandelt, bezeichnet er, um Missverständnisse bei der Übersetzung des griechischen Hypostasisbegriffes durch den mehrdeutigen lateinischen Substanzbegriff zu vermeiden, die drei göttlichen Personen (Hypostasen) Vater, Sohn und Geist als *Subsistenzen* («*tres subsistentiae*»). Diese drei Personen subsistieren auf *inkommunikable* Weise, d.h. ihnen kommt ein jeweils besonderer und eigener Seinscharakter zu, den sie nicht mit den jeweils zwei anderen göttlichen Personen teilen. Ihr jeweiliges Sein ist aber zugleich identisch mit der einen göttlichen *essentia*, die auf *kommunikable*, d.h. allen drei göttlichen Personen zugrundeliegende Weise subsistiert.¹⁸

In dieser spezifisch trinitätstheologischen Argumentation von Thomas steht damit der Begriff der Subsistenz für drei innergöttlich unterschiedene (für sich bestehende) Seinsweisen des einen göttlichen Seins und Wesens.

In der Christologie verwendet Thomas hingegen den Subsistenzbegriff, um gerade die *selbständige Einheit und Einzigkeit* des Wortes Gottes in seiner Menschwerdung zu bezeichnen. Dieses Wort subsistiert durch seine göttliche Natur, da es göttliche Hypostase ist, und nimmt seine menschliche Natur in diese mit auf.¹⁹ Ontologisch formuliert bedeutet dies nach Thomas: Göttliches Sein bezieht in der Inkarnation menschliches Sein in sich ein. Diese *eine und einzige* Person (Hypostase) des Wortes Gottes subsistiert zwar in der Menschwerdung sowohl in seiner göttlichen als auch menschlichen Natur. Dennoch bedeutet dies keine zwei Subsistenzen, weil es sich bei der Inkarnation um eine *Aufnahme* der menschlichen Natur in die *eine und einzige* Subsistenz des göttlichen Wortes handelt und nicht um eine «Aufteilung» oder Verdoppelung der Subsistenz auf zwei Naturen.²⁰ Deshalb ist mit Thomas festzuhalten: Die eine Person (Hypostase) des Wortes Gottes subsistiert durch die Menschwerdung in zwei Naturen, die göttliche und die menschliche und bleibt doch eine einzige Subsistenz.

Damit kommt in der thomanischen Christologie ein Subsistenzbegriff zum Tragen, der gerade die konkrete *selbständige Personeneinheit* und *-einzigkeit* Jesu Christi in den zwei unterschiedenen Naturen herausstellt.

3. Ein ekklesiologischer Ertrag der trinitätstheologischen Verwendung des Subsistenzbegriffes?

Soll nun der Versuch unternommen werden, nach einem möglichen Sinn und einer etwaigen Bedeutung des Subsistenzbegriffs für die Ekklesiologie zu fragen, dann lässt sich zunächst einmal folgendes feststellen: Der Subsistenzbegriff ist theologiegeschichtlich am klarsten und genauesten von Thomas von Aquin innerhalb der Trinitätslehre und der Christologie definiert worden. Wer den Subsistenzbegriff für andere theologische Traktate zu gebrauchen sucht, kann sich ausschließlich auf *analoge* Weise an dieser Definition orientieren, um die Eigenständigkeit der Gotteslehre zu wahren, aber zugleich auch ihren Bezug zu anderen Lehren herauszustellen. Dadurch ist sowohl die Möglichkeit eines äquivoken als auch univoken Gebrauchs des Subsistenzbegriffes hinsichtlich anderer theologischer Traktate ausgeschlossen.

Thomas selbst kennt keinen eigenen Traktat der Ekklesiologie, auf den der Subsistenzbegriff Anwendung finden könnte. Damit erübrigt sich zwar nicht, (auch) ihn nach einer möglichen Bewandnis der Trinität für eine Ekklesiologie zu fragen. Aber für die vor allem erst später kontroverstheologisch notwendig gewordene Aufgabe einer konkreten theologischen Bestimmung von Kirche (insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses zwischen der Kirche des Glaubensbekenntnisses und der katholischen Kirche) kann seine Trinitätslehre nicht ohne weiteres herangezogen werden, zumal er die Kirche in der Metaphorik von Haupt und Leib christologisch begründet.²¹

Darüber hinaus zielt der trinitätstheologische Subsistenzbegriff bei Thomas auf die offenbarungstheologische Klärung der Gottesfrage. Selbst unter der neueren hermeneutischen Prämisse, dass das Sinnpotential eines Textes immer größer ist als der in der Intention des Autors enthaltene ursprüngliche Sinn, liefe eine Indienstnahme des trinitätstheologischen Subsistenzbegriffes für ekklesiologische Zwecke zumindest der eindeutigen Sinnrichtung der thomanischen Argumentation zuwider. Der trinitätstheologische Subsistenzbegriff hat bei Thomas ausschließlich die Aufgabe, die *innergöttlichen* Seinsweisen in ihrer wesensmäßigen Einheit zu bezeichnen.

Es wäre deshalb theologisch fragwürdig, Thomas als Gewährsmann zu reklamieren, wollte man die unterschiedene Einheit der drei göttlichen Subsistenzen in ihrer wesensmäßigen Einheit auf die Ekklesiologie übertragen. Dies gilt insbesondere für die heute häufig in Geltung gebrachte Vorstellung von innerkirchlicher Vielfalt bzw. Differenz.²² Die höchst spekulative Deutung des *innertrinitarischen* Verhältnisses Gottes stand zudem theologiegeschichtlich am *notwendigen sachlichen (und nicht bloß zeitlichen) Endpunkt* christologisch-soteriologischer Klärungen in der Alten Kirche, nicht an ihrem Anfang.

Thomas reflektiert die Trinität zwar bereits im ersten Buch seiner Summa theologiae. Dies geschieht bei ihm jedoch, weil ihr als offenbarungstheologische Näherbestimmung des Gottesbegriffes ein ausdrücklich sachlich-theologischer Vorrang gegenüber dem Begriff der Schöpfung, insbesondere gegenüber dem des Menschen, zukommt. Wegen dieser fundamentalen sachlichen Bedeutung der Trinität für den Gottesbegriff bedient sich Thomas verschiedener philosophisch höchst spekulativer, aber *analog* gebrauchter Begriffe wie derjenigen der Hypostase und der Subsistenz. Er sucht gerade auf diese Weise die göttliche *Transzendenz* zu wahren und sie

zugleich offenbarungstheologisch zur Sprache zu bringen. Eine Umkehr, die analoge Schlüsse von der (selbst analog formulierten) immanenten Trinität aus vollzöge, so fundamental sie auch für einen offenbarungstheologischen Gottesbegriff ist, kann und darf deshalb nur in äußerster Vorsicht und Zurückhaltung eines Urteils geschehen.

Wollte man vor allem die seit der Reformation entstandene Situation einer in getrennten Konfessionen faktisch existierenden Christenheit in eine analoge Beziehung zum trinitätstheologischen Subsistenzbegriff des Thomas bringen, hätte dies zur Folge, den Katholizismus, die Orthodoxie und den Protestantismus als legitime «Subsistenzen» der einen Kirche Christi zu behaupten.²³ Dies käme aber einer nachträglichen Legitimierung des Zustandes der konfessionellen Trennung gleich, die mit scharfen geschichtlichen Auseinandersetzungen und theologischen Verwerfungen bis hin zum Blutvergießen einherging. Der jetzige status quo der Kirchentrennung kann theologisch nicht gewollt sein und darf deshalb erst recht nicht als «Differenzökumene» mit dem Subsistenzbegriff trinitätstheologisch sanktioniert oder sogar überhöht werden. Selbst unter Berücksichtigung eines u.a. heutzutage pragmatisch erreichten schiedlich-friedlichen Neben- bzw. Miteinanders der Konfessionen kann und darf die Kirchengeschichte mit ihren jeweiligen Deutungsansprüchen nicht übergangen werden. Ebenso wenig dürfen die grundsätzlichen ekklesiologischen Ansprüche der katholischen Kirche, aber auch die differierenden Überzeugungen der anderen christlichen Konfessionen ausgeklammert werden, um dadurch ihre plurale Existenz zu begründen bzw. grundsätzlich zu legitimieren.

Wesentlich problematischer wäre ein vom Begriff konfessioneller «Subsistenzen» vollzogener (erneuter) analoger Rückschluss auf die Trinität. Denn wer in diesem Fall die christlichen Konfessionen auf trinitätstheologisch analoge Weise als «Subsistenzen» verstanden wissen will, müsste sich fragen lassen, ob er nicht dadurch (ungewollt) die *wesensgemäße Einheit* der innergöttlichen Subsistenzen verdunkelt. Sie glichen in einem solchen Fall eher voneinander unabhängigen Monaden als Seinsweisen des einen göttlichen Seins. Deshalb sollte von einer ekklesiologisch analogen Indienstnahme des trinitätstheologischen Subsistenzbegriffes Abstand genommen werden.

Dies berührt aber nicht die vom Konzil in *Lumen gentium* vorgenommene allgemeine trinitätstheologische Grundlegung und entsprechende Charakterisierung der Einheit der Kirche als Volk Gottes, Leib Christi und Tempel des Heiligen Geistes.²⁴ Eine solche Zuschreibung trinitätstheologischer Metaphern eröffnet entscheidende Einsichten in das allgemeine Wesen der Kirche. Diese Metaphorik vermag aber gerade auf Grund ihrer *Allgemeinheit* nicht die Frage nach einer theologischen Kriteriologie für eine normative Bestimmung der konkreten Gestalt der Kirche zu beantworten. Gleichwohl ist sie in der Lage, im Sinne eines kritischen Maßstabs theologische Einseitigkeiten und Verengungen bei dieser Bestimmung von Kirche aufdecken und überwinden zu helfen, ohne aber selbst als Deduktionsprinzip für eine konkrete ekklesiologische Fragestellung wirken zu können.

4. Der christologische Gebrauch des Subsistenzbegriffes und seine ekklesiologische Anwendbarkeit

Es stellt sich nun die Frage, ob die Warnung vor einer ekklesiologischen Verwendung des trinitätstheologischen Subsistenzbegriffes auch für den in der thomanischen Christologie gebrauchten gilt. Mit dem Subsistenzbegriff wollte Thomas in der Christologie die selbständige Einheit und Einzigkeit der Hypostase bzw. Person des Fleisch gewordenen Wortes Gottes herausstellen, die in beiden Naturen erhalten bleibt und durchscheint. Lässt sich dieser Subsistenzbegriff überhaupt in der Ekklesiologie verwenden?

Das Neue Testament bezeugt in den Deuteropaulinen die enge Beziehung zwischen Christus und der ecclesia, die dort als sein Leib bezeichnet wird. Sicherlich finden sich im Neuen Testament auch zahlreiche andere Metaphern, um die Kirche zu beschreiben. Jedoch weist keine andere auf die innerste Verbindung der Kirche mit Christus (und umgekehrt) hin wie die Metapher des Leibes Christi.²⁵

Das Zweite Vatikanum nimmt diese Metapher in der Kirchenkonstitution «Lumen Gentium» in seine grundlegend *sakramentaltheologische* Deutung der Kirche hinein.²⁶ Bereits im ersten Artikel von Lumen Gentium kommt diese Deutung in einer für die weitere Argumentation des Konzils grundlegenden Aussage zum Ausdruck: «Die Kirche ist ja in Christus gleichsam [veluti] das Sakrament, das heißt Zeichen und Werkzeug für die innigste Vereinigung mit Gott wie für die Einheit der ganzen Menschheit.» Damit wird der ursprünglich christologische Sakramentsbegriff auf (partizipativ)-*analoge* Weise – hierfür steht das «veluti» – auf die Kirche als ihre *wesentliche* Bestimmung übertragen.

Diese wesensgemäße Ähnlichkeit von Christologie und Ekklesiologie wird in Artikel 8 von Lumen Gentium näher begründet: «Wie nämlich die angenommene Natur dem göttlichen Wort als lebendiges, ihm unlöslich geeintes Heilsorgan dient, so dient auf eine ganz ähnliche Weise das gesellschaftliche Gefüge der Kirche dem Geist Christi, der es belebt, zum Wachstum seines Leibes (vgl. Eph 4,16).» Das Analogat des Vergleichs besteht nun darin, dass *das Verhältnis der einen Subsistenz (des Selbststandes) der göttlichen Hypostase (Person) zur angenommenen menschlichen Natur dem Verhältnis ähnelt, das zwischen der Hypostase (Person) des Geistes Christi und dem gesellschaftlichen Gefüge der Kirche besteht.*

Die durch die kirchliche Partizipation an Christus begründete Ähnlichkeit zwischen beiden Verhältnissen stellt die Grundlage für die analoge Übertragung des Sakraments- bzw. Mysteriums-begriffes von Christus auf die Kirche dar. So wie der *ganze* Christus in seiner Gottheit und Menschheit (d. h. die göttliche Hypostase des Wortes Gottes in Aufnahme der menschlichen Natur) *das* Zeichen und Werkzeug der innigsten Vereinigung von Gott und Mensch ist, so stellt die «eine einzige komplexe Wirklichkeit» bildende, d. h. die *ganze* Kirche (und nicht bloß ihre sichtbare Gestalt) in Christus «gleichsam» das Zeichen und Werkzeug «für die innigste Vereinigung mit Gott wie für die Einheit der ganzen Menschheit» dar.

Verglichen wird damit vom Konzil nicht unmittelbar die göttliche Natur Christi mit der unsichtbaren (geistlichen) Seite der Kirche und die menschliche Natur mit der sichtbaren Seite der Kirche. Die sichtbare Gestalt der Kirche ist nicht Sakrament ihrer eigenen unsichtbaren Seite, so wie auch nicht bloß eine Natur Christi

Sakrament Gottes bzw. des göttlichen Heils ist. Beide – Christus und Kirche – sind deshalb in ihrer ganzen Wirklichkeit auf analoge Weise Mysterium bzw. Sakrament für die innigste Vereinigung mit Gott und der Menschheit, wobei das Sakramentsein der Kirche in dem einmaligen und einzigartigen Christi begründet ist und auf ihm wesentlich ruht.

Das Konzil setzt folglich die eine und einzige Subsistenz Christi (in zwei Naturen) in eine analoge Beziehung zur einen und einzigen Wirklichkeit der Kirche («aus göttlichem und menschlichem Element»). Deshalb ist es theologisch konsequent und richtig, im unmittelbaren Anschluss an die Reflexionen über die eine und einzige *Subsistenz des Subjektes Christi nach der einen und einzigen Subsistenz des Subjektes Kirche* zu fragen, wie es die Konzilsväter taten.

Dabei ist auf Grund der Einmaligkeit und Einzigartigkeit der Subsistenz des inkarnierten Christus ein univoker Gebrauch des Subsistenzbegriffes hinsichtlich der Kirche ausgeschlossen. Die christologische Einmaligkeit bzw. Einzigartigkeit beinhaltet aber dennoch eine Ähnlichkeit zwischen der christologischen und der ekklesiologischen Bestimmung. Das Urteil über die Kirche lautet deshalb in analoger Entsprechung zur Sichtbarkeit des inkarnierten Christus: «Diese Kirche, in dieser Welt als Gesellschaft verfaßt und geordnet, ist verwirklicht [subsistit in] in der katholischen Kirche, die vom Nachfolger Petri und von den Bischöfen in Gemeinschaft mit ihm geleitet wird» (LG 8). Dies bedeutet für die Konzilsväter nichts anderes, als dass die eine und einzige Subsistenz der Kirche Christi auf Erden die katholische Kirche ist. Zugleich erkennen sie mit dem Begriff des «subsistit in» ein (grundlegendes) Kirchesein auch außerhalb der katholischen Vollgestalt von Kirche an.

Der damalige Kardinal Ratzinger und die Responsa der Kongregation für die Glaubenslehre von 2007 heben vor allem auf die *Ähnlichkeit* zwischen dem einen Christus und der einen Kirche ab. Dabei schwingt der thomanische Zusammenhang von Substanz, Subsistenz und Subjektsein mit, wenn die Responsa mit Blick auf Lumen Gentium 8 formulieren, «dass die Kirche Jesu Christi in der katholischen Kirche als konkretes Subjekt in dieser Welt anzutreffen ist.»²⁷ Dies bedeutet: *Es gibt in analoger Entsprechung zu Jesus Christus nur eine einzige Subsistenz der Kirche Christi als selbständiges geschichtliches Subjekt auf dieser Erde. Diese Subsistenz ist*²⁸ *die katholische Kirche.*²⁹ Da der Begriff der Subsistenz nach Thomas nichts anderes bedeutet als *selbständiges Substanzsein*, ist die katholische Kirche eben keine akzidentiell, d. h. durch lediglich äußere Zufälligkeiten bestimmte Wirklichkeit. Sie ist stattdessen der *Substanz* nach die Kirche Christi in ihrer geschichtlich *kontinuierlichen* Subsistenz.³⁰

Von entscheidender Bedeutung ist dabei, dass *das Moment geschichtlich kontinuierlicher Wahrnehmbarkeit zur Ähnlichkeit zwischen subsistentem Christus und subsistenter Kirche gerechnet* wird. Erst dann kann die Analogie zwischen christologischem und ekklesiologischem Subsistenzbegriff als Kriterium für eine konkrete theologische Bestimmung von Kirche dienen: Das *Wesen* der Wirklichkeit von Kirche trägt sich in Entsprechung zur Person Christi in *geschichtlich wahrnehmbarer Kontinuität* durch. Diese Kontinuität gewährleisten die für die Subsistenz der Kirche ekklesial notwendigen, da konstitutiven «Elemente».

Bestünde jedoch gerade in der geschichtlich kontinuierlichen Wahrnehmbarkeit der Person Christi *keine eindeutige Ähnlichkeit* zur Kirche, begründete bzw.

zeigte sich ein anderer, zweifacher Kirchenbegriff, wie dies im Protestantismus der Fall ist: Die «wahre Kirche» (*ecclesia vera*), die sich für evangelische Theologie dort ereignet, wo rechte Evangeliumsverkündigung und rechte Sakramentsverwaltung geschieht, «subsistierte» als «*verborgene Kirche*» (*ecclesia abscondita*) innerhalb der mit ihr (quantitativ und qualitativ) nicht deckungsgleichen «sichtbaren Kirche» (*ecclesia visibilis*). Diese wäre im Unterscheid zur «*ecclesia vera*» als «durchmischter Körper» (*corpus permixtum*) zu verstehen. Allein der Glaube nähme die «Subsistenz» der «wahren Kirche» innerhalb der sichtbaren Kirche wahr. Der erkenntnistheoretisch kritische Maßstab rechter Evangeliumsverkündigung und Sakramentsreichung führte zur Vorstellung von kirchlicher Identität aus der geschichts hermeneutischen Perspektive einer *diskontinuierlichen Verborgenheit von (wahrer) Kirche*.

Ein solches subsistit-Verständnis entspricht nicht katholischem Denken. Katholischer Theologie ist zwar mit dem Begriff des Mysteriums ebenfalls die Vorstellung von der Verborgenheit nicht fremd. Sie stellt aber in ihrer Analogsetzung von christologischem und ekklesiologischem Subsistenzbegriff gerade die *Einheit* von sichtbarer und unsichtbarer (verborgener) Seite der Kirche im Sinne «eine[r] einzige[n] komplexe[n] Wirklichkeit» heraus, «die aus göttlichem und menschlichem Element zusammenwächst» (LG 8). Denn nur vermittelt der Vorstellung von einer solchen subjekthaften Einheit von sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit von Kirche ist ein sakramentaltheologisches In-Beziehung-setzen von subsistentem Wort Gottes und subsistenter Kirche denkbar.

Die Aussage einer solchen Ähnlichkeit in einer Analogie, wie sie der damalige Kardinal Ratzinger und die Responsa hervorheben, kann aber nur erfolgen, wenn diese Ähnlichkeit entsprechend des IV. Laterankonzils von 1215 zugleich von einer *größeren Unähnlichkeit begrenzt und dadurch präzisiert* wird. Im Fall der Übertragung des christologischen Subsistenzbegriffes auf die Kirche besteht die Unähnlichkeit nicht in einem völlig anderen (äquivoken) Verständnis von Subsistenz, da letztere sowohl für Christologie als auch Ekklesiologie die Bedeutung einer einzigen selbständigen Seinswirklichkeit trägt.

Die *Unähnlichkeit* ist anders gelagert. Sie liegt in einem mehrfachen Sinn vor: Die Hypostase bzw. Person Christi ist und bleibt einmalig und einzigartig. Das urbildliche Mysterium des Mensch gewordenen Wortes Gottes ist deshalb vom abbildhaften Mysteriumsein der Kirche zu unterscheiden. Darauf macht bereits das «*veluti*» («gleichsam») von Lumen Gentium 1 aufmerksam. Auch wenn die Kirche unlösbar «in Christus» ist und er in ihr, so hat Christus dennoch zugleich eine personale Eigenexistenz als auferweckter und erhöhter Gekreuzigter.

Des weiteren macht die Aussage «..., so *dient* auf eine ganz ähnliche Weise das gesellschaftliche Gefüge der Kirche *dem Geist Christi*, der es belebt, zum Wachstum seines Leibes» (LG 8) darauf aufmerksam, dass das Subjektsein der Kirche nur in einem von Christus abgeleiteten, sekundären Sinn gelten kann. *Primäres* oder eigentliches theologisches Subjekt der Kirche ist und bleibt *Christus* bzw. sein Geist.

Darüber hinaus nimmt in der Inkarnation die Hypostase (Person) des Wortes Gottes die menschliche Natur *unlösbar* (und zugleich unvermischt) in sich auf. Dies bedeutet, dass die Hypostase des Wortes Gottes *nicht auch außerhalb* der Menschheit Jesu wirkt. Das Wort Gottes ist untrennbar mit der menschlichen Natur Jesu verbunden.³¹

Bei der Kirche ist dies anders: Zwar dient nach Aussage des Zweiten Vatikanums auf analoge Weise das gesellschaftliche Gefüge der Kirche dem Geist Christi zum Aufbau seines Leibes. Der geheimnisvolle Leib Christi subsistiert in einmaliger und einzigartiger Weise in der katholischen Kirche.

Allerdings erfährt die ekklesiologische Inanspruchnahme des thomanischen Subsistenzbegriffes auch *neue geschichtliche Herausforderungen* angesichts einer in Konfessionen gespaltenen Christenheit, die es theologisch zu deuten (nicht unbedingt zu rechtfertigen) galt. Deshalb wollten die Konzilsväter mit dem «subsistit in» zugleich ihrer Überzeugung Rechnung tragen, dass *auch außerhalb* der katholischen Kirche «vielfältige Elemente der Heiligung und der Wahrheit» («plura elementa sanctificationis et veritatis»; LG 8) zu finden sind.³² Diese Anerkennung bildet die Grundlage «für das besondere ökumenische Anliegen, den wirklich *kirchlichen* Charakter und die wirklich *kirchliche* Dimension der christlichen Gemeinschaften anzuerkennen, die nicht in voller Gemeinschaft mit der katholischen Kirche stehen, ...»³³ Dies bedeutet für die Verhältnisbestimmung der nicht katholischen Konfessionen zur Kirche Christi: «Nach katholischer Lehre kann man mit Recht sagen, dass in den Kirchen und kirchlichen Gemeinschaften, die noch nicht in voller Gemeinschaft mit der katholischen Kirche stehen, ... die Kirche Christi gegenwärtig und wirksam ist [»... adesse et operari...«].»³⁴

In seiner Kommentierung von Dominus Iesus hatte bereits der damalige Kardinal Ratzinger und jetzige Papst Benedikt XVI. formuliert: «Das Sein der Kirche als solches reicht viel weiter als die römisch-katholische Kirche, aber in ihr hat sie in einzigartiger Weise den Charakter eines eigenen Subjekts.»³⁵

Die Analogie zwischen dem sakramentalen Subjektsein Christi und dem der Kirche kann deshalb nur im Zugleich ihrer Ähnlichkeit und größeren Unähnlichkeit ausgesagt werden. Damit kann diese Analogie zwar als Kriterium für eine theologische Bestimmung des konkreten Seins (der konkreten Subsistenz) der Kirche dienen. Diese Bestimmung ist aber nur in einem durch die Unähnlichkeit zwischen Christus und Kirche zugleich begrenzten und dadurch präzisierten Sinn möglich. Christus ist und bleibt das eigenexistente, primäre sakramentale Subjekt der Kirche, an dessen Subjektsein die Kirche in sekundärer Weise partizipiert, insofern sie «in ihm» ist. Zugleich reicht die Kirche Christi über dieses Subjektsein der einen Kirche hinaus, die die katholische Kirche ist. Aber diesem weiterreichenden Kirchesein kommt kein eigenes Subjektsein im Sinne eines konfessionellen Subjektpluralismus zu, wie es Jüngel vorschwebt, weil dies dem sichtbaren Einssein des Subjektes Kirche widerspräche.³⁶

5. Schlussbemerkungen

Wie im Vorangegangenen gezeigt werden konnte, führt der bisweilen von protestantischer Seite unternommene Versuch einer trinitätstheologisch begründeten konkreten Bestimmung von Kirche in Aporien. Dies gilt zumal dann, wenn sie unter dem (post-)modernen Paradigma einer Einheit als Vielfalt geschieht. Damit wird nicht die grundsätzliche Konstituierung der Kirche im Handeln des dreieinen Gottes und ihre entsprechende allgemeine Metaphorisierung als Volk Gottes, Leib Christi und Tempel des Heiligen Geistes bestritten, auch nicht eine bestimmte Viel-

falt innerhalb der einen Kirche. Es sollte aufgezeigt werden, dass die allgemeine trinitarische Grundlegung der Kirche für eine theologische Bestimmung des konkreten Seins der Kirche nicht in der Lage ist, auch wenn sie gewisse Einseitigkeiten in dieser Bestimmung aufzubrechen bzw. zu weiten vermag.³⁷

Für eine solche Bestimmung der Kirche nimmt das Zweite Vatikanum stattdessen die Konkretheit der einmaligen und einzigartigen Person Jesu Christi auf und stellt beide in eine Analogie zueinander, ein Christus – eine Kirche. Dies gilt für das Konzil aber nicht nur in einem allgemeinen, sondern auch in einem ganz konkreten geschichtlichen Sinn. Dazu war es hilfreich, auf die präzise christologische Bestimmung der Subsistenz bei Thomas von Aquin hinzuweisen. So wie für Thomas der inkarnierte Christus eine einzige Subsistenz (konkrete Selbständigkeit seines Seins) in zwei Naturen darstellt, so gibt es für die Konzilsväter auch nur eine einzige konkrete Subsistenz der Kirche in ihrer sichtbar-unsichtbaren Wirklichkeit, die katholische Kirche.

Dabei wird aber erkennbar, dass die bedeutende Ähnlichkeit zwischen beiden Verhältnisbestimmungen, die in der Einmaligkeit und Einzigartigkeit ihres jeweiligen konkreten Subjektseins liegt, zugleich von einer wichtigen Unähnlichkeit im Subsistenzbegriff begrenzt und präzisiert wird. Diese betrifft nicht nur die grundsätzliche Unterschiedenheit (allerdings nicht Trennung) zwischen primärem Subjekt Christus und sekundärem Subjekt Kirche.

Vielmehr ist eine weitere Unähnlichkeit in dieser Analogie von entscheidender Bedeutung, die sich aus der theologischen Würdigung der (noch) nicht in voller *communio* mit der katholischen Kirche stehenden Gemeinschaften ergibt und von den Konzilsvätern im «subsistit» bedacht wird: Während das Wort Gottes unlösbar mit der konkreten menschlichen Natur Jesu verbunden ist und deshalb ein konkretes Sein des Wortes Gottes außerhalb Jesu Christi nicht existiert, gibt es aber *ein Kirchesein auch außerhalb des einzigen Subjektes der römisch-katholischen Kirche*. Für diese zweifache Überzeugung steht das «subsistit».

Da folglich das Kirchesein «viel weiter»³⁸ als die römisch-katholische Kirche reicht, klappt eine «Wunde»³⁹ in der geschichtlichen Universalität der (katholischen) Kirche. Einheit in ihrer «elementar»⁴⁰ vollständigen Substanz ist zwar bereits in der katholischen Kirche gegeben. Sie ist aber aufgrund der Kirchenspaltung in ihrer ganzen Fülle wieder zu erstreben. Die Suche nach der vollen sichtbaren Einheit wird damit zum notwendigen ökumenischen «*Erfordernis*»⁴¹ der römisch-katholischen Kirche wie aller christlichen Konfessionen.

ANMERKUNGEN

¹ Der evangelische Theologe E. JÜNGEL veröffentlichte kurze Zeit nach Erscheinen von *Dominus Iesus* seinen entsprechenden Kommentar (einschließlich eines Verweises auf den Gebrauch des Subsistenzbegriffes in der westlichen Trinitätslehre); DERS., *Nur Wahrheit befreit*, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 15. September 2000, Nr. 37. Wenige Tage danach antwortet der damalige Präfekt der Glaubenskongregation, Kardinal J. RATZINGER, den Kritikern. Siehe dazu

«Es scheint mir absurd, was unsere lutherischen Freunde jetzt wollen.» Die Pluralität der Bekenntnisse relativiert nicht den Anspruch des Wahren: Joseph Kardinal Ratzinger antwortet seinen Kritikern, in: FAZ, Feuilleton, 22. September 2000; vgl. auch L'Osservatore Romano vom 8. Oktober 2000. Kardinal Ratzingers Stellungnahme enthält den auf Jüngel gerichteten kritischen Hinweis, dass die patristische Westkirche die Übersetzung des griechischen «hypostasis/hypostaseis» (im Sinne von drei göttlichen Hypostasen) mit «subsistentia/subsistentiae» vermieden und stattdessen «persona/personae» bevorzugt hat. Am 31. Oktober 2007 wiederholte JÜNGEL, *Der Glaube an die Einheit der Kirche*, in der FAZ seine These von einem trinitätstheologisch begründeten konfessionellen Plural an Kirchen; kritisch äußerte sich dazu in einem Leserbrief G. L. MÜLLER, *Einheit der Kirche und Ziel der Ökumene*, in: FAZ, 7. 11. 2007.

² KONGREGATION FÜR DIE GLAUBENSLEHRE, *Antworten auf Fragen zu einigen Aspekten bezüglich der Lehre über die Kirche* [zukünftig zitiert als «Responsa»], in: KNA-Ökumenische Information 29 (Dokumentation Nr. 13) 17. Juli 2007; hier: Antwort auf die 3. Frage.

³ Siehe u. a. dazu *Constitutionis Dogmaticae Lumen Gentium*. Synopsis Historica a cura di G. Alberigo/F. Magistretti, Bologna 1975, 36 ff.; *Concilii Vaticani II Synopsis. Constitutio Dogmatica de Ecclesia Lumen Gentium*, ed. F. Gil Hellín, Città del Vaticano 1995, 59 ff.; zur Geschichte des Konzils vgl. insbes. G. ALBERIGO (Hg.), *Geschichte des Zweiten Vatikanischen Konzils (1959-1965)*, Mainz 1997 ff., hier bes. Bd. IV (Deutsche Ausgabe hg. von G. Wassilowsky, Mainz 2006, 97 ff.).

⁴ Vgl. dazu Ch. HORN, *Subsistenz*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 10, Basel 1998, 486-493.

⁵ Siehe hierzu vor allem den protestantischen Theologen M. HAUDEL, *Die Selbsterschließung des dreieinigen Gottes. Grundlage eines ökumenischen Offenbarungs-, Gottes- und Kirchenverständnisses* (Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie 110), Göttingen 2006.

⁶ «Deshalb ist sie [die Kirche] in einer nicht unbedeutenden Analogie dem Mysterium des fleischgewordenen Wortes ähnlich» (LG 8).

⁷ Vgl. hierzu *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, hg. v. H. Georges, Hannover u.a. 1918, 2 Bde., Bd. 2, 2880-2881.

⁸ Siehe dazu HORN, *Subsistenz*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 10, hier: 487ff.

⁹ Siehe dazu ausführlich B. WALD, *Substantialität und Personalität. Philosophie der Person in Antike und Mittelalter*, Paderborn 2005, 131-181.

¹⁰ S. th. I, q. 29, a. 2, respon. Die deutsche Thomas-Ausgabe von 1939 übersetzt «subsistentia» an dieser Stelle mit «Selbständigkeit», kennt aber an anderen Stellen auch die Übersetzung als «Fürsich-bestehen». Vgl. auch De Potentia 9,1.

¹¹ BOETHIUS definiert «Person» bekanntermaßen wie folgt: «Persona est rationalis naturae individua substantia».

¹² Deshalb hält Thomas den Substanzbegriff an sich gesehen für die adäquateste Übersetzung von «hypostasis», zieht aber aus trinitätstheologischen Erwägungen den Begriff «subsistentia» als Übersetzung von «hypostasis» vor; s. dazu S. th. I, q. 29, a. 2 ad 2.

¹³ S. th. I, q. 29, a. 2 ad 5.

¹⁴ S. th. I, q. 29, a. 4 ad 4.

¹⁵ S. th. I, q. 14, a. 2 ad 1.

¹⁶ Auf Grund der Mehrdeutigkeit von «substantia» (dieser lateinische Begriff kann sowohl dem griechischen «hypostasis» entsprechen als auch das lateinische «essentia» beinhalten), spricht er hinsichtlich des göttlichen Wesens von «essentia»; s. dazu S. th. I, q. 29, a. 2 ad 2.

¹⁷ S. th. I, q. 4, a. 2.; *De ente et essentia* 4. Op. om., Editio Leonina [OpLeon.], Rom 1882ff., 43, 377, 115; S. c. gent. II, 52. OpLeon. 13, 387f.

¹⁸ S. th. I, q. 29, a. 4 ad 1: «Der Name Person wird auf sich hin [ad se] genannt, nicht auf ein anderes hin, weil er die Beziehung nicht nach der Weise der Beziehung bezeichnet, sondern nach Weise der Substanz, die Hypostase. Und in diesem Sinne sagt Augustinus, daß er die Wesenheit bezeichne, insofern in Gott Wesenheit [essentia] eins ist mit Hypostase. Denn in Gott ist das, was ist, nicht unterschieden von dem, wodurch es ist.» Vgl. die Grundintention von RICHARD VON

ST. VIKTOR, den trinitätstheologischen Sprachgebrauch dahingehend zu klären, dass der Person- bzw. Subsistenzbegriff die jeweilige Besonderheit («proprietates») der göttlichen Personen und der Substanz- bzw. der Essenzbegriff die Einheit Gottes zum Ausdruck bringen will. Im Unterschied zu Richard präzisiert aber Thomas die Verwendung dieser Begriffe durch ihre jeweilige genaue Definition; s. RICHARD VON ST. VIKTOR, *De trin.* IV, 20. MPL 196,944 Af.

¹⁹ S. c. gent. IV, 49. OpLeon. 15, 157.

²⁰ Thomas zeigt damit die Begründung für die Lehre von der realen und wahren Idiomenkommunikation von göttlichen und menschlichen Eigenschaften in Jesus Christus auf.

²¹ Vgl. F. RICKEN, «*Ecclesia... universale salutis sacramentum*». *Theologische Erwägungen zur Lehre der Dogmatischen Konstitution «De ecclesia» über die Kirchenzugehörigkeit*, in: Scholastik 40 (1965) 352–388; hier: 353ff.

²² Vgl. hier etwa stellvertretend M. HAUDEL, *Die Selbsterschließung des dreieinigen Gottes*, (das letzte Kapitel).

²³ Vgl. hierzu die Argumentation von E. JÜNGEL, *Nur Wahrheit befreit*, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 15. September 2000.

²⁴ Siehe hierzu vor allem *Lumen gentium* 4–11; vgl. auch die Kernaussage in LG 4: «So erscheint die ganze Kirche als «das von der Einheit des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes her geeinte Volk».

²⁵ Vgl. hierzu auch die Enzyklika *Mystici corporis* von PIUS XII, in: AAS 35 (1943) 193–248.

²⁶ Vgl. hierzu auch W. THÖNISSEN, *Über Einheit und Wahrheit der Kirche. Zum Verständnis des «Subsistit» im gegenwärtigen ökumenischen Disput*, in: Cath(M) 61 (2007) 230–240.

²⁷ *Kommentar zu den Responsa* [zur Antwort auf die 2. Frage], in: KNA-Ökumenische Information 29 (2007) 8.

²⁸ Die Aussage in den *Responsa*, dass das «subsistit in» die «vollständige Identität» der Kirche Christi mit der katholischen Kirche besagt (Antwort auf die 3. Frage), wird im Kommentar entsprechend der Herkunft des Subsistenzbegriffes als «substantielle Identität» beider gedeutet, die aber «nicht so zu verstehen ist, dass es außerhalb der katholischen Kirche ein «kirchliches Vakuum» gäbe (S. 8); s. dazu auch weiter unten.

²⁹ KONGREGATION FÜR DIE GLAUBENSLEHRE, *Notifikation zu dem Buch «Kirche: Charisma und Macht. Versuch einer militanten Ekklesiologie» von P. Leonardo Boff OFM*, in: AAS 77 (1985) 758–759; vgl. auch *Dominus Iesus*, in: AAS 92 (2000) 757–758, Fußnote 56.

³⁰ So heißt es in den *Responsa* (Antwort auf die 2. Frage): «In der Nummer 8 der dogmatischen Konstitution *Lumen gentium* meint Subsistenz jene immerwährende *historische Kontinuität und Fortdauer* [eigene Hervorhebung] aller von Christus in der katholischen Kirche eingesetzten Elemente, in der die Kirche Christi konkret in dieser Welt anzutreffen ist» (KNA-Ökumenische Information 29, 2).

³¹ Vgl. die Aussage in *Dominus Iesus* (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 148, 13f.): «Mit der Inkarnation werden alle Heilstaten des Wortes Gottes immer in Einheit mit seiner menschlichen Natur vollbracht, die es zum Heil aller Menschen angenommen hat. Das einzige Subjekt, das in beiden Naturen – der göttlichen und der menschlichen – handelt, ist die einzige Person des Wortes. Nicht vereinbar mit der Lehre der Kirche ist deshalb die Theorie, die dem Logos als solchem in seiner Gottheit ein Heilswirken zuschreibt, das er – auch nach der Inkarnation – «über oder jenseits» seiner Menschheit ausübe.»

³² Vgl. die Relatio 25: «Loco «est»... dicitur «subsistit in» ut expressio melius concordet cum affirmatione de elementis ecclesialibus quae alibi adsunt», in: ASCOV III/1, 177.

³³ *Kommentar zu den Responsa*, in: KNA-Ökumenische Information, 17. Juli 2007, 8.

³⁴ *Responsa*, Antwort auf die 2. Frage, in: Ebd., 2.

³⁵ FAZ, Feuilleton, 22. September 2000.

³⁶ Gleichwohl bedeutet dies nicht, dass das Subjektsein Kirche mit Uniformität gleichzusetzen wäre.

³⁷ Etwa christomonistische oder pneumatozentrische Bestimmungen von Kirche.

³⁸ Kardinal RATZINGER, in: FAZ, 22. September 2000.

³⁹ Ebenfalls Kardinal RATZINGER in einem Brief an Landesbischof Johannes Hanselmann über das Communio-Schreiben der Römischen Glaubenskongregation, in: US 48 (1993) 347–351; hier: 351.

⁴⁰ Sicherlich hat dieser vom Konzil gebrauchte Begriff auch seine Grenzen, aber er weist auf diejenigen sichtbaren wie unsichtbaren (geistlichen) Momente hin, die Kirche von Gott her zur Kirche machen.

⁴¹ Siehe Enzyklika *Ut unum sint* von Papst JOHANNES PAUL II., über den Einsatz für die Ökumene, in: Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 121 (1995) Nr. 49.

JAN-HEINER TÜCK · FREIBURG

KOMMEN WIR WIEDER?

Was den Auferstehungsglauben von der Reinkarnation unterscheidet

Die Faszination an der Wiedergeburtstheorie scheint ungebrochen. Nicht nur Anhänger von Spiritismus, Esoterik und New Age, auch Intellektuelle, die ihren Lessing gelesen haben oder anthroposophisch sozialisiert sind, fühlen sich angesprochen. Religionssoziologische Studien zeigen überdies, dass die Reinkarnationsvorstellung zunehmend auch in den Kirchen Einzug hält. Ein bemerkenswertes Zeichen der Zeit, denn die Wiedergeburtstheorie ist mit dem christlichen Bekenntnis zur Auferstehung der Toten nicht vereinbar.

Faszination

Doch was macht ihre anhaltende Faszination aus? Alle Spielarten der Wiedergeburtstheorie widersprechen der materialistischen Sicht, dass mit dem Tod das menschliche Bewusstsein endgültig ausgelöscht wird. Es gibt eine Hoffnung über den Tod hinaus – und das ist, wie Goethe bereits bemerkte, allemal tröstlich. Zugleich steht mit dem Karma-Gedanken ein Gesetz im Hintergrund, welches das Tun des Menschen mit einer automatisch wirksamen Vergeltung verknüpft. Der oft als ungerecht empfundene Unterschied der menschlichen Schicksale wird ebenso erklärbar wie die bedrückende Frage, warum es den Guten schlecht, den Bösen aber gut geht. Denn jeder ist selbst für sein Schicksal verantwortlich, das er durch seine Taten verdient hat. Die einen haben für Versäumnisse und Sünden zu büßen, die sie in einem früheren Leben auf sich geladen haben; andere profitieren von Verdiensten, die sie in vormaligen Existenzen erworben haben. Nach vorne gewendet heißt dies: Alle werden auch künftig für ihre Taten, wenn sie moralisch schlecht sind, Sanktionen, wenn sie moralisch gut sind, Gratifikationen erhalten. Man unterschätze die Anziehungskraft dieser Vergeltungslogik nicht. Sie findet im menschlichen Denken und Fühlen tiefe Resonanz. Über die moralische Idee eines sühnenden Ausgleichs hinaus sind westliche Spielarten der Reinkarnation für viele auch deshalb attraktiv, weil sie von einem dynamischen Lern- und Entwicklungsprozess ausgehen, der sich über viele Inkarnationen erstrecken kann und letztlich zur Vollendung führt – eine Vorstellung, die mit der gesellschaftlich verbreiteten

JAN-HEINER TÜCK, geb. 1967, Dr. theol., Privatdozent am Institut für Systematische Theologie der Universität Freiburg, Schriftleiter dieser Zeitschrift.

Fortschritts- und Leistungsmentalität gut konveniert. Man ist selbst der Ingenieur seines Heils und braucht sich im Letzten nichts geben zu lassen.

Die antimaterialistische Stoßrichtung ist der Seelenwanderungslehre und dem christlichen Auferstehungsglauben gemeinsam: In der Hoffnung auf ein Leben über den Tod hinaus kommen beide überein. Auch besteht eine gewisse Konvergenz zur «Fegfeuer»-Vorstellung, die betont, dass ein von Schuld belastetes Leben nur über einen Prozess der Läuterung in die Vollendung eingehen kann. Gleichwohl gibt es erhebliche Differenzen, die vor allem das Zeitverständnis, das Menschenbild und die konkrete Ausgestaltung des Vervollkommnungsgedankens betreffen.

Unvereinbarkeiten

Zeitverständnis: Die Reinkarnationsvorstellung denkt Zeit nach dem Modell des Zyklus oder der Spirale. Für die christliche Geschichtssicht sind demgegenüber die Momente der Einmaligkeit, der Befristung und der Unwiederbringlichkeit wesentlich. Wie Gott sich zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt der Geschichte, dem Kairos des Heils, in der Person Jesu geoffenbart hat, so ist jedem Menschen eine bestimmte Lebensspanne gegeben, in der er seine Begabungen entfalten oder auch vergeuden kann. Der Hebräerbrief hat dieses Zeitverständnis prägnant ins Wort gebracht: «Wie es dem Menschen bestimmt ist, ein einziges Mal (*hapax*) zu sterben, worauf dann das Gericht folgt, so wurde auch Christus ein einziges Mal (*hapax*) geopfert, um die Sünden vieler hinwegzunehmen» (Hebr 9,27f). Die Betonung der Einmaligkeit einer jeden Biographie, die durch den Tod besiegelt wird, widerspricht dem Motiv der Wiederholbarkeit, die dem Begriff der «Re»-Inkarnation eingeschrieben ist. Was geschehen ist, ist geschehen und kann nicht in einem späteren Leben durch moralische Besserung rückgängig gemacht werden.

Menschenbild: Hinzu kommt, dass der anthropologische Dualismus der Wiedergeburtstheorie mit dem Menschenbild der jüdisch-christlichen Überlieferung nicht in Einklang zu bringen ist. Statt die Identität der Person in einen sich durchhaltenden Träger, die *Seele*, und wechselnde Ausdrucksmedien, die *Leiber*, auseinanderzureißen, insistiert der Glaube darauf, dass der Leib als Medium der Kommunikation zur Identität der Person gehört. Aus christlicher Sicht ist es inakzeptabel, den Leib zu einer austauschbaren Hülle abzuwerten und damit die einmalige Freiheitsgeschichte einer Person zu einer vorläufigen Etappe im Kreislauf der Wiedergeburten herabzuwürdigen. Wie der Leib ohne Seele tot ist, so ist die Seele ohne Leib eine kommunikationslose Monade. *Anima unica forma corporis*, heißt die klassische Formel bei Thomas von Aquin (vgl. S. th. I, q. 76, a. 1 und 3), der zugleich betont, dass eine von ihrem Leib getrennte Seele keine Person mehr sei.

Vervollkommnung: Der dritte Differenzpunkt betrifft die Vorstellung, sich selbst durch moralische Leistungen verbessern und vervollkommen zu können. Dabei ist es unstrittig, dass menschliches Leben faktisch immer vervollkommnungsbedürftig ist. Die Frage ist nur, *wie* die Vervollkommnung konkret erreicht wird. Die Auffassung, was man in diesem Leben nicht geschaff hat, was misslungen und bruchstückhaft geblieben sei, das könne man im nächsten anders und besser machen, entspricht sicher einer evolutionistisch getönten Zeitvorstellung, die beiseite schiebt,

dass die Lebenszeit einer Frist unterliegt. Auch lässt sich die westliche Adaption der Wiederverkörperung durchaus als Metamorphose des neuzeitlichen Fortschrittsgedankens lesen. Das Christentum setzt mit seinem Glauben an die zuvorkommende Gnade Gottes allerdings deutlich andere Akzente. Erlöste und von Schuld befreite Identität ist danach nicht das Produkt menschlicher Leistung, sondern zunächst und vor allem göttliche Gabe. Die Gabe anzunehmen und in einer konkreten Existenz Fleisch werden zu lassen, dazu reicht *ein* Leben aus. Die Momente von Schuld und Versagen, die jede Biographie durchziehen, sind kein Einwand dagegen. Auch davon kann man sich – etwa im Sakrament der Buße – befreien lassen, wenn man es aufgibt, verzweifelt man selbst (oder eben nicht man selbst) sein zu wollen. Wer die eigene Schuld bereut und bekennt, wer die Gabe der Vergebung annimmt und sich durch Christus erlösen lässt, ist befreit von dem Zwang, sich selbst erlösen zu müssen. Das wäre aus christlicher Sicht dem gnostischen Motiv der Selbsterlösung entgegenzusetzen, das in der Tradition der europäischen Aufklärung tiefe Spuren hinterlassen hat.

Auferstehung, Gericht und Vollendung

Die Tatsache, dass der Auferstehungsglaube selbst im Bewusstsein vieler Christen verblasst ist, hat sicher vielfältige Ursachen. Nicht zuletzt dürfte die auftrumpfende Dürftigkeit einer Pastoral für diesen Schwund mitverantwortlich sein, die den Auferstehungs- und Gerichtsgedanken aus der Verkündigung gestrichen und durch eine inflationäre Rede vom lieben Gott ersetzt hat. Der Abschied von eschatologischen Drohdiskursen mit einschlägigen Höllenszenarien ist sicher überfällig gewesen, aber er ist nicht selten ins gegenteilige Extrem, eine erschreckende Banalisierung Gottes, umgeschlagen. Wer aber von Kanzeln und Kathedern das Eintrittsbillet in den Himmel schon hier und heute garantieren zu können glaubt, der verdoppelt eine satte und insgeheim selbstgerechte Mentalität, anstatt sie kritisch zu befragen und zur Umkehr zu bewegen. Ohne das Gericht – die Krise, die eine jede Person in die Wahrheit kommen lässt – wird es nach christlicher Überzeugung keine Vollendung geben. Nicht Maßstäbe menschlicher Leistung und irdischen Erfolgs bestimmen das Gericht, sondern die Nähe zu Christus, die sich an der gelebten Gottes- und Nächstenliebe ablesen lässt. Gleichwohl wird die dramatische Konfrontation mit Christus, die einen jeden in die Wahrheit kommen lässt, kein gnadenloser Prozess sein. Die Hoffnung, dass er auch im Gericht nichts unversucht lassen wird, um den von Sünde und Schuld belasteten Menschen zu retten, hat jedenfalls darin einen Anhalt, dass Gott selbst im Sterben Jesu die Situation menschlichen Gottesverlustes und der Sünde aufgesucht hat. Werden die Gläubigen um diese Botschaft betrogen, entsteht ein Vakuum, das leicht durch Ersatzvorstellungen aufgefüllt wird. Das aber ist die Stunde des Synkretismus.

Christen aller Konfessionen gedenken am Sonntag der Auferstehung Jesu Christi und feiern in Worten und Zeichen den Sieg des Lebens über den Tod. Diese Freude schlägt dann nicht um in einen leidvergessenen Triumphalismus, wenn bewusst bleibt, dass es der Gekreuzigte ist, der auferstanden ist. In der Passion auf Golgotha hat er den brutalen Hass seiner Peiniger von innen her verwandelt in einen Akt der Hingabe und der Vergebung. Gerade die Wundmale des Verklärten zeigen, dass die

Spuren seiner Leidensgeschichte nicht ausgetilgt, sondern in die Wirklichkeit der Vollendung hineingenommen sind. Der Leib, mag er auch noch so geschunden und verletzt sein, ist keine austauschbare Größe, er macht die Person Jesu auch als verklarte identifizierbar. In den neutestamentlichen Erscheinungsberichten zeigt der Auferweckte die Stigmata nicht vor, um die Jünger der Untreue und des Verrats zu überführen oder für sein unschuldig vergossenes Blut Rache zu fordern. Die Male sind vielmehr sichtbare Zeichen seiner bis in Äußerste gehenden Hingabe für die Menschen. Der christliche Glaube verbindet darum die österliche Botschaft: «Er, der tot war, lebt!» – mit der Hoffnung, dass er kommt, zu richten die Lebenden und die Toten. Nicht wir werden wiederkommen, um uns in neuen Inkarnationen moralisch zu perfektionieren, sondern Christus. Er ist als Richter zugleich der Retter, der allein die von Schuld und Leid durchfurchte Geschichte der Menschen zur Vollendung führen kann. Auch daher rufen Christen seit jeher: «Maranatha. – Unser Herr, komm!» (1 Kor 16,22)